梁明 李力 著
张会军 作序推荐

电影造型语言分析

色彩
运动
光线
空间、环境与景别
风格

镜头在说话

（插图版）

世界图书出版公司

第五代导演、金鸡奖最佳摄影获得者

带你认识视觉语言的规律、把握影像创作的窍门

作者同时自由徜徉在电影艺术创作与大学影视教育两个领域，是既有丰富电影创作实践经验，又有非常扎实的理论基础的摄影师。这部专著的出版，对于中国电影摄影的创作具有直接的指导作用，也对学生学习电影摄影和电影创作有非常多的帮助。

——张会军，全国政协委员，北京电影学院院长，
中国电影家协会副主席

陈列建议：电影、艺术教材、大众读物

ISBN 978-7-5100-1803-9

9 787510 018039 >

ISBN 978-7-50100-1803-9/C·83

定价：39.80 元

后浪出版咨询(北京)有限公司
www.hinabook.com

● 欢迎采用本书做教材的老师与编辑部联系索取教学配件

电影学院丛书

（插图版）

镜头在说话

电影造型语言分析

梁明 李力 著

北京广播学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

镜头在说话:(插图版)/梁明　李力著. —北京:
世界图书出版公司北京公司,2009.12
(大学堂)
ISBN 978-7-5100-1803-9
Ⅰ.①镜… Ⅱ.①梁… ②李… Ⅲ.电影摄影艺术 Ⅳ.①J931
中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第230840号

镜头在说话:电影造型语言分析(插图版)

著　　者: 梁明　李力　　**筹划出版:** 银杏树下
丛 书 名: 电影学院　　**责任编辑:** 陈草心　　**助理编辑:** 王秋兰

出　　版: 世界图书出版公司北京公司
出 版 人: 张跃明
发　　行: 世界图书出版公司北京公司(北京朝内大街137号 邮编100010)
销　　售: 各地新华书店
印　　刷: 北京佳信达欣艺术印刷有限公司
(北京市大兴区西红门镇团河路老三余工业开发区 邮编100027)

开　　本: 787×1092毫米 1/16
印　　张: 12.5(黑白)+5.5(彩色) 插页4
字　　数: 360千
版　　次: 2010年4月第1版
印　　次: 2010年4月第1次印刷

教师服务: teacher@hinabook.com　139-1140-1220
读者咨询: onebook@263.net
编辑咨询: 133-6631-2326
营销咨询: 133-6657-3072　010-8161-6534

ISBN 978-7-5100-1803-9/C·83　　定　价: 39.80元

如存在文字不清、漏印、缺页、倒页、脱页等印装质量问题,请与承印厂联系调换。联系电话:010-61282469

版权所有　翻印必究

缜于丰富　密于详尽

梁明教授是我北京电影学院78班上大学时的同学。

印象中，梁明一直是一个勤奋的人。他现在担任中国传媒大学影视艺术学院摄影系主任，不仅要给本科生、研究生上课，带博士生，同时，还撰写大量的理论文章，出版专著，参加各种各样的学术会议，更活跃在电影、电视创作的第一线。这些一般人无法同时承担的任务，梁明不仅完成了，而且完成得很好。他一直在电影创作和电影教学两方面辛勤耕耘，那是一种游刃有余地游走，取得了非常好的成就。创作实践方面的经历，锻炼和造就了梁明在学术上的敏锐和执著，而他对电影理论、摄影创作、专业教学的关注和研究，直接形成了一套自己的电影创作语言及理论教学、研究体系。我认为，现代大学影视教育，非常需要这样在电影本体创作理论上有成就、有系统专业知识、有丰富创作成果，同时又有扎实的功底、有自己的学术方法、有丰富教学经验的教师。

今天，人们对电影文化的体验，已经从过去的单一模式（露天电影和影院电影）发展到多元的观看模式，多方面观看影像是今天“读图”时代受益的主要形式，观众从看电影、电视以及其他影像产品的模式上形成认识、产生愉悦，甚至观者与影像产生了视觉和心理互动的状态，人们不但从电影中感受社会和生活，也享受视听带来的享受，感染自己多少，完全在于自己对电影的热爱程度以及对电影语言了解的深入程度。

电影艺术作为大众文化的一个主流，已成为人类生活的一个重要组成部分。目前的大学影视教育，无论是新开设的与电影、电视有关的专业，还是其他文科和艺术专业开设的与影视有关的课程，无非都是借用影像的方法来进行大学艺术教育、审美教育、制作教育、理论教育。观看电影、电视成为一种非常主要的教学和交流形式，对电影艺术有一些爱好的学生，大都是对电影表现出来的影像效果有所偏爱，甚至达到痴迷程度的。

电影是一种标准化、工业化、团队化的复杂艺术门类。电影摄影所涉及的范围和内容就有很多，包括摄影技术、艺术、造型、技巧、方法、手段、风格、元素、美学、理论等方面的内涵。认识电影，往往是一个漫长和多元的过程，多数人一开始就是建立在喜欢的基础上，但有的人经过多年，仍然还是停留在喜欢的基础上，这就很遗憾。所以电影的学习，必须从制作和动手的层面上认识才可以真正了解，否则，也就仅仅停留在鉴赏的初级层面。这本书，在这方面很好地完成了这个任务。

目前，国内从事电影艺术创作和电影技术实践的专业人员，很少就自己在工作中取

得的经验和体会进行理论总结和著述，也很少有具有创作经验的摄影师和具有实际创作经验的教师出版有关电影摄影创作分析方面的理论书籍。《镜头在说话——电影造型语言分析》解决了这个问题，它是从技术到艺术，从实践到理论的电影摄影专著，属于急需型和补充型并举的学术专著，对于专业学习影视制作的学生和希望从事影视创作的人员以及正在电影创作一线工作的创作者，是一本需要仔细精读的教材和非常好的参考书。

缜于丰富，密于详尽，是我读完这本专著后最深刻的感受。

本书的写作目标宗旨非常明确，是一本关于电影摄影造型语言分析的专著，结构独特，内容丰富，颇有新意，采取点、面结合的方式进行电影摄影宏观和微观的论述。全书共分五个章节，前四章都是从具体的影片入手，写作的核心锁定在对各种造型元素与视觉效果的分析、电影摄影的创作技巧和方法的分析上。这样的写作结构对集中学习电影、研究电影造型语言、了解电影摄影创作均有非常大的帮助。

影片片例的选择也非常有代表性，除了梁明自己参加摄影创作的影片外，还涉及了不同国家、年代、风格、流派的跨越，是国内外有代表意义的影片。从摄影主要造型元素：色彩、运动、光线、环境、空间、景别、风格等方面分项展开论述，研究广度和深度均大大拓展。写作的思路上比较挥洒自如、任意驰骋，读起来也比较轻松，文字优美，个性鲜明，令人深思，引人入胜。

色彩章节，论述了色彩的抽象和具体含义，将色彩的流动纳入了用视觉进行传达的体系，对彩色与黑白的对立和对位，进行了结构上的解释与分析，细化了色彩类别中的冷、暖关系，同时，将西方绘画中的色彩理论引入电影。

在运动摄影章节中，阐释了运动镜头是一个现代电影创作中非常普及和非常敏感的手段和元素，通过所举例的影片，细化了在各种不同类型的影片中运动摄影所带来的不同的视觉形式和视觉效果。

在光线一章里，从光影与主题的关系、光影与人物塑造的关系和光影与环境的关系出发，深入论述了光对人物心理情绪的描写、光线对人物情感世界的烘托以及光影对生命的表达，光影对人性和人生意义的表达等。

在导演和摄影的主要造型手段——环境、空间与景别的论述中，对手段、元素、方法、效果进行了综合的分析和举例，这些缜密、具体、详尽、实用的论述，使我们看到了作者在构思本书时的出发点和追求。

第五章的内容为摄影风格，锁定在曾念平、王家卫、杜琪峰、陈可辛（包括梁明本人）等活跃在当代电影舞台上的创作人员的主要作品上，紧紧围绕电影的风格话题，谈及电影的创作、方法、技巧、风格、理论、技术、艺术等问题，在整个表述过程中，追求创作的直觉，追求文字的个性和鲜活论述。

虽然全书仅仅划分了五个章节，选择的影片数量也不多，但作者独特的选片角度使

得研究以少胜多，精益求精。这些影片在艺术上、风格上、制作上都有新意。而由于作者同时自由徜徉在电影艺术创作与大学影视教育两个领域，是既有丰富电影创作实践经验，又有非常扎实的理论基础的摄影师，还是有非常独特视角和高研究水平的学者，他的写作风格也采取了自己独特的撰写形式，既宏观大气，也微观细致。有思想的活跃，也有理论的探索，还有扎实创作的经验体会，在全面教学和理论知识的总结上下了工夫。作为一个电影专业教师，他的教学经验总结，他的深刻理论都转化为通俗易懂的文字表达。所以，无论对一般学习还是专业深入，本书都可以给予启迪。

一般而言，电影摄影创作及理论的研究，可分为一般基础性理论与应用技巧型理论两种类型，随着电影学科分类的科学化和电影学科建设的发展，摄影理论和摄影美学理论的研究，也越来越显得重要。这本专著，在论述上没有截然分开，而是考虑了电影在大学教育过程中的普及性，将两者进行综合，很好地结合在一起，具有学术意义和教学意义，是值得阅读、研究、体会、和品味的书籍。

中国改革开放 30 年，电影创作发生了巨大的变化，整体性的中国电影产业也开始在逐步建立。电影对国家形象、民族思想、文化软实力的宣扬都具有非常大的贡献。正因为如此，才带来了产业格局、产业投资的变化，并使电影为人们所关注。当下的电影创作呈现一种不断创新、不断追求、不断繁荣的态势，中国电影的创作，为我们国家电影的创新和走向世界，正在做出努力，也更需要我们培养出新一代优秀的电影人才。

今天的大学影视教育，无论是普及型还是专业型，真正需要的恰恰是这种务实的教师，而不是那些空话连篇、虚词不断、词不搭意、光放空炮的所谓学者。实际上，所有大学教授电影专业的教师，都应该关注自己的教学，以及如何对学生学习和培养目标的达成起到真正的作用，都应该为这种电影创作与理论的学术建设而努力。

这本书从一个侧面反映了作者在电影创作和学术理论研究方面的学术积累、学术酝酿，实质上是对他多年电影摄影创作和造型研究教学的系统总结，也是一种理论上的总结性宣泄。从字里行间可以看到他投入了较多的时间和精力，这是梁明教授为电影专业教育教学完成的一项重要学术著作，我们对作者这种极为认真的学术态度和学术责任表示由衷的敬意。这部专著的出版，对于中国电影摄影的创作具有直接的指导作用，也对学生学习电影摄影和电影创作有非常多的帮助。摄影理论和创作研究中涉及的问题，都具有电影摄影创作的形象思维，也是作者本身电影摄影艺术理论研究的重要成果。

由衷地感谢作者，感谢出版者。

全国政协教科文卫体委员会委员
中国电影家协会副主席
北京电影学院院长、教授、博士生导师
张会军

2009 年 12 月 1 日

前　言

语言是人类最重要的交流工具。汉语是世界上使用人口最多的语言，英语位居第二。但在某种程度上，汉语和英语这两种伟大的语言，都不如另外一种语言的宽容度大。它超越空间，没有国界；它穿越时间，链接古今；它无需翻译，全人类通用。

答案即是：电影画面。

作为人类交流的符号系统，电影画面与音乐、绘画一样，是真正的世界语！马赛尔·马尔丹写有专著《电影语言》。亚历山大·阿尔诺认为“电影是一种画面语言，它有自己的单词、造句措辞、语形变化、省略、规律和文法”。法国先锋导演让·谷克多说：“电影是用画面写的书法，电影摄影机是一种用视觉语言叙述某种内容的工具，可用来代替纸和笔。”

电影画面如此有力，使得所有的电影创作者和理论家都认为它是一门真正的语言，是一种世界性的通用语言，直接作用于人的感官，使人产生共鸣，心灵为之感动。色彩、光线、运动、环境、空间、景别……它们大声地说话，它们优美地表达，组成了复杂、有趣的电影画面交响乐。

色彩在表达。

人类的血管里，流淌着相同颜色的液体，那是浓稠而热烈的红色，是激情和生命的红色；当我们抬头仰望，看到浩瀚的天空，那是平静、安宁的蓝色，是悠远和流动的蓝色……色彩是沉默的语言。自彩色电影诞生第一天起，色彩就在电影艺术创作中起着无法被替代的重要作用。色彩之于电影，犹如修辞之于文学，旋律之于音乐，丹青之于国画，造型之于雕塑。在电影中，色彩是创作者手中的利器，或抒情，或表意，或象征，或拟讽，勾连呼应，统领全局，渗透出创作者独特的美学诉求和深厚的文化积淀，也使观者展开丰富的联想和思考，在具象画面的色彩构造中，领悟到抽象的艺术美感。

运动在说话。

运动是电影艺术区别于其他艺术门类的主要特征，是自身所独有的造型手段，是电影语汇的独特表达方式，也是电影成为艺术的重要标志之一。摄影机的运动意味着画面内所描述的三维关系的存在与确立。作为影视摄影的重要造型手段，运动镜头正是在画面二维平面上摆脱了“刻板的、固定的画面内在结构”，进而创造出三维的幻觉，让观众

对画面有了空间位移和变化的感受，创造出银幕的立体空间。可以说，运动镜头的使用，增强了电影的造型表现力，大大推进了整体电影语言的演变和进步。

电影运动摄影是一门综合的、特殊的语言系统。它可以叙述、描写、议论、抒情、寓意、象征，它还可制造动势，营造节奏、韵律，从而获得其他任何艺术都无法企及的审美效果。那些上升或下降的旋律，那些简洁或宽阔的音域，那些急速或舒缓的调子共同书写了波澜壮阔或和谐诗意的运动协奏曲。

光线在讲解。

光，是人类生存的重要因素。它向我们揭示物质世界的面貌，激起我们无限的想象。光，更是电影的灵魂，是整个电影摄影创作的基础，它使其他造型手段成为可能。创作者利用光的方向、反射，以及光线这个复杂、精妙的象征语言系统，描绘事物，表达情绪，创造思想，区隔空间，刻画人物……可以说，有光，电影艺术才成为可能！

“灯光之父”——瑞士人阿尔道夫·阿庇亚说：“灯光是舞台上色彩的主要来源，灯光是支生花妙笔，可以描绘瞬息万变的图像，灯光绝不是静止的，它随剧情的进展和人物活动一直变化着。”

环境、空间在陈述。

电影里的环境与空间早已不仅仅是单纯的人物表演场地，而是“造型形象的潜台词”。它通过光线的运用、色彩的变化、摄影机的运动等造型元素一起构筑环境，使环境与主题环环相扣。环境空间的营造要给人以物化情感的可能，空间环境如能与人的情绪、心境吻合，人物的情绪就会自然而贴切的找到情感的外在物，内在的情绪便能在环境中延伸开来。而一成不变的环境缺乏戏剧张力，这时就只能通过光影、色彩、镜头的变化来刻画，于是，在这个空间中表演的人物也被赋予了不同的情绪。那些大树，那些小巷，那些深宅大院，那些高粱地和黄土地，那些世界尽头和冷酷仙境，它们本身就会说话，它们是形式也是内容，它们能传达给观众直观的感觉，这就是环境造型的力量。

景别在呼喊。

特写放大形象，突出细节，刻画性格，它能将人物的瞬间表情和信息大声地传达给观众。这种“爱的自然主义”的特写语言，更多的作用于我们的心灵，而非我们的眼睛。近景细致地描写人物表情和细微动作，中景讲述人物交流、人物动作和情绪，全景展示人物、事物的空间关系。远景创造气氛、抒发情感、渲染情绪。轻重缓急，抑扬顿挫，不同的景别仿佛不同的语调，营造不同的节奏，引发不同的心理反应。景别，意味着画面的结构方式和一种叙述方式。

风格在书写。

布努埃尔说：“在一个心灵自由的人手里，电影是一种重要而危险的武器。它是借以表现思想、感情和本能世界的高级手段。”电影语言，在成熟的摄影师手中，获得了很大的力量感。或在浮光掠影中追忆似水年华；或“专情”于关于“爱”的探讨；或将所有的默

契和关照，都形成于黑色之中，展现在黑色之上；或致力于传达出形式及内容的话语；或将视觉语言逐步内化，并最终抵达心灵深处……他们对光影、线条、色彩、运动、角度、环境等各种视觉元素进行了近乎完美的艺术编码，形成了各自独特的影像语言。风格由此确立。

镜头在说话。镜头在唱歌。镜头在抒情。镜头在表意。事实上，光线、色彩、运动、构图、环境等摄影造型元素，是电影的词根，是电影的音符和乐句，它们分段、分部合作，最终形成了有语法逻辑和优美旋律的电影交响曲。

“听到的旋律是甜美的，但听不到的旋律更甜美”（济慈语）。电影摄影的创作和研究不能为招式所累，不能死背公式、定理，要创造性地分析使用摄影造型元素。光线、色彩、运动、构图、空间环境等造型元素，可类比为武侠小说中的“功夫”。先得“手中有剑”，然后“手中无剑，心中有剑”，最终“心中无剑、人剑合一”，抵达“其身与竹化，无穷出清新”的自由化境。

梁明　李力

2009年于北京冬天

contents 目录

序言　缜于丰富　密于详尽 …… 张会军 9

前言 …… 梁明　李力 12

第一章　色　彩　1

《两个人的芭蕾》:将感动视觉化传达 …… 4

一、整体风格:蓝灰基调　5

二、有光、有色,就有舞台!　6

三、红色温暖、象征符号　8

1. 红绸带:我在这头,母亲在那头　8

2. 红旗袍:母亲心中的美梦　10

《剪刀手爱德华》:彩色童话与黑白寓言 …… 13

一、影片主要色彩读解　13

1. 灰黑系列　13

(1) 环境:深灰古堡　13

(2) 人物:爱德华　15

2. 粉色系列　16

3. 绿色树雕的美丽与和谐　17

4. 白色冰雕与雪花　18

二、色彩双重对比　18

1. 环境色彩的对比　19

(1) 故事讲述与故事发生　19

(2)灰色古堡与童话社区　19

(3)古堡、社区自身:内外对比　20

2. 人物色彩比较:服装与内心　20

(1) 爱德华　20

(2)小镇人　21

(3)爱德华与小镇人　21

三、童话性质:忧伤而温情　22

《暖》的回忆碎片：一块冷一块暖 …… 23
一、永恒回乡主题与诗意现实主义影像风格 23
二、冷暖色调交织、前因后果纠缠的双时空 26
三、秋千与镜子：代表虚幻的造型符号 29
《我的1919》：一幅历史的写生油画 …… 32
一、现实主义绘画和电影 33
二、形式追求：黑白时空与彩色时空 34
三、人物肖像处理 35
四、其他摄影造型语言 36
《海岸线》：海岸之滨，绿红之间 …… 38
一、绿之极端压迫 38
二、红之疯狂出口 41
三、海浪之音，曲终人散心不散 42
《枕边禁书》：色彩画中画与平面蒙太奇 …… 44
一、女性的成长：书写还是被书写 44
1. 清少纳言与《枕草子》 44
2. 格林纳威与《枕草子》 45
3. 诺子与清少纳言：我书故我在 46
二、色彩画中画与平面蒙太奇 47
1. 三个大的时空 48
(1) 黑白童年 48
(2) 彩色《枕草子》 49
(3) 彩色香港 49
2. 黑白与彩色、听觉与视觉的纵横交织 52
三、人人都有的十三章枕边禁书 54

第二章 运动摄影 57

《女帅男兵》：用运动的摄影机表达情感 …… 60
一、电影创作与生活 60
二、总体摄影造型构想 61
三、如何拍摄篮球比赛 62
四、让运动的摄影机充满感情 63
《说出你的秘密》：心理片与运动摄影 …… 64
一、影片类型 64

二、运动镜头与人物心理　65
三、其他造型元素的配合运用　67

《天上的恋人》：发觉残缺深处之唯美 …… 69
一、运动镜头的激情与心理情绪的释放　70
二、环境造型之美与人性之美　71
三、光线与色彩的假定性追求　72
结　语　73

《紧急迫降》：运动镜头的表现力 …… 75
一、影片的风格样式　75
二、运动镜头　76
三、运动镜头的设计与运用　76
1.移动、摇动镜头　77
2.手持移动镜头　78
3.甩镜头的运用　79
四、其　他　79

《天上草原》：二维空间思维模式制约运动镜头的表现力 …… 80
一、镜头与主题表现　81
二、移镜头与升、降镜头　82
三、光线与照明　83
四、视角与影像风格　84
结　语　85

《战争生活》：数字化纪录片的运动镜头 …… 86
一、生活三部曲　86
二、运动镜头表现两极生活　87
三、后现代的万花筒：一场没有终点的旅行　88

第三章　光　线　91

《卡拉是条狗》：被光影分割的破碎人生 …… 95
一、光影再现空间：被分割的破碎人生　95
1. 金字塔光线：上帝话语权　96
2. 光线分区：分割残缺的人生　97
二、光影表意空间：笼子意象　98
1. 人物出场光影构图定下“笼子”基调　98

2. 特殊前景的设计使得笼子意象更为明显　99
3. 笼子内外视线置换:关与被关　100
4. 老二,一个关在"笼子"里的人　101
5. 空间对比:大小笼子　101
三、理性写实主义:冷静残酷的摄影态度　102
1. 一个老概念:新现实主义　102
2. 一种新态度:冷静、残酷、不介入　102
3. 一幅新旧组合图:老北京风情画　104
结语:一切都没有改变,只是你已经不在我梦中　104

《紫蝴蝶》:镜头晃动残酷年代 光影叠化悲情人生 …… 106
一、Begin:火车进站　106
二、Baroque:巴洛克影像风格　107
1. 巴洛克词源、含义与特点　107
2. 晃动镜头:动荡的年代,叠化的人生　107
3. 大光比:殉道者的前景,命运的戏剧性　109
三、Bloodiness:蓝灰影调构筑残酷浪漫主义情绪　111
1. 残酷内容:大集体大时代,颠覆个体情仇　111
2. 浪漫形式:蓝灰影调,打造时代伤感印记　112
四、Buskin:四组人物关系镜头造型分析　113
1. 丁慧与伊丹:现在的时间和过去的时间,也许都存在于未来的时间　113
2. 丁慧与谢明:我的开始之日便是我的结束之时　115
3. 司徒和依玲:未来是一支消散的歌　116
4. 川崎与伊丹:每个短语、每个句子都是一个结束和一个开始,每一首诗都是一篇墓志铭　116
结语: butterfly 蝴蝶意象　117

《花眼》:你是光,你是彩虹的渴望 …… 118
一、似花还非花　118
二、光,是现实,是灵魂深处对爱情的渴望　119
三、影像语意结构　121
四、画面与摄影技巧　122
1. 色彩:那一抹破碎的彩虹　122
2. 画面处理　123
结　语　124

《青衣》:红蓝光线与高峰体验镜头 …… 126
一、空间:红光舞台,蓝光排练场 127
二、角色:身份错位,红蓝离形 129
1. 生:名实不符 130
2. 青衣:人戏不分 132
3. 净:女扮男装 132
4. 丑:生活客串 132
三、情绪:高潮是红的,叹息是蓝的 133
1. 逗号:红蓝转场 133
2. 顿号:红蓝道具 133
3. 引号:虚幻红蓝 134
4. 感叹号:高潮是旋转的红蓝 134
5. 句号:蓝色离别 136
基耶斯洛夫斯基:光影表意的宿命 …… 138
一、光影流动:那一抹最忧伤的蓝 138
二、光影疏离:近在咫尺却相隔千里 140
三、光影宿命:世界上另一个无法抵达的自己 142

第四章 空间、环境与景别 145

《美梦成真》:你在,就是天堂 …… 149
一、人间画卷:莫奈与上帝之手 150
二、大众天堂:修拉的全景与马奈的中景 152
三、地狱:德拉克洛瓦的死亡场景 152
四、自我天堂:安妮的油画,凡·高的疯狂 154
五、隔膜与沟通,寻找与等待 156
1. 沟通:在现实与梦幻之间 156
2. 生命内外:寻找与等待 156
《蓝色爱情》:影像语意的构成与运用 …… 160
一、故事内容多层面 161
二、时空结构多层次 162
1. 现实时空与戏剧时空 162
2. 闪回时空 163
3. 心理时空 163
4. 象征性时空 164
5. 媒介时空 164

三、造型语言的运用 164
1. 色彩与色调 164
2. 镜头画面与焦距 166
3. 光线与照明 167
结 语 167

《寻枪》:多时空结构与丰富的表现性视觉语言应用 …… 169
一、外在时空结构与内在心理体验 170
二、运动镜头、变速摄影与心理情绪 173
三、光与色的运用与不同情绪的表现 175
四、环境造型的表现力 178
结 语 179

《钢琴梦》:纪录片摄影的镣铐之舞 …… 180
一、模式之枷 180
二、时空之困 183
1. 时间:挑、等、抢 183
2. 场景:真实和想象的平衡 186
3. 声音:空间造型语言的一种 186
三、动静之辨 187
结 语 188

《可可西里》:环境造型与全景张力 …… 189
一、主角可可西里:世界尽头与冷酷仙境 189
二、美丽与残酷:告别的全景主义 192
三、对比:男人与女人,勇气与智慧 196

《有泪尽情流》:仰视写作态度与俯视全景镜头…197
一、一场朴素的人间烟火和一个成长的导火索 197
二、再现与表现:仰视的写作态度与俯视的全景镜头 199
1. 仰视的写作态度 199
2. 俯视、表现的全景镜头 200
三、四个女人一台戏 202

《台湾往事》:淡墨山水,乡愁四韵 …… 204
一、流动之水:一幅乡土生活淡墨长卷 205
二、全景之树:一场没有年轮的绿色乡愁 206

三、黑白书法：一次中国特色的命名方式　207
四、特写之粽：一种外表朴素内心火热的母爱　209
结　语　210

第五章　风　格　213

曾念平：形式即内容 …… 216
一、《血色清晨》　217
二、《红粉》　218
三、《恋爱中的宝贝》　219
四、《门》　221
结　语　222

王家卫：浮光掠影中追忆似水年华 …… 223
一、1997 之前，变形迷乱的影像之河　224
二、1997 之后，华丽忧伤的怀旧之诗　225
三、《春光乍泄》：流光溢彩勾勒矛盾挣扎　227
四、《2046》：怀旧色彩描画伤感情致　229

杜琪峰：黑色在黑色之上 …… 231
一、华幕初上：《一个字头的诞生》　231
二、锦衣夜行：《暗花》　233
三、MAN 的华丽与低调：《枪火》　234
结语：《放逐》的回归与追逐　235

梁明：心灵化的摄影机 …… 237
引子：美，永远的主角　237
一、美的光影构成：美感的艰难触摸与探寻　238
二、美的运动构成：表意性段落提炼美感　240
三、美的理想构成：象征诗化美感　243
四、美的和谐构成：美终将抵达心灵　246
1. 和谐之美：对称　246
2. 和谐之美：圆　249
3. 和谐之美：心灵　250
结　语　252

陈可辛：从《甜蜜蜜》到《如果·爱》 …… 254
一、一个爱的中心　254

1.《甜蜜蜜》:单纯、天真的爱　254
2.《如果·爱》:叹息的爱　256
二、两个基本人物:红女蓝男　257
1.《甜蜜蜜》:红色李翘与蓝色黎小军　257
2. 红色老孙与蓝色林见东　259
3. 纯蓝还是蓝黑?　264
三、第三类空间:光线之金还是物质之金　264
1. 温暖的金:邓丽君与精神空间　265
2. 物质之金:铁窗之爱的歌舞空间　266
四、爱的时间与比例:Almost 到 Perhaps　267

跋 …… 梁明　269
出版后记 …… 271

第一章

色　彩

• 《两个人的芭蕾》

《两个人的芭蕾》：将感动视觉化传达
《剪刀手爱德华》：彩色童话与黑白寓言
《暖》的回忆碎片：一块冷一块暖
《我的1919》：一幅历史的写生油画
《海岸线》：海岸之滨，绿红之间
《枕边禁书》：色彩画中画与平面蒙太奇

色彩之于电影，犹如修辞之于文学，旋律之于音乐，丹青之于国画，造型之于雕塑。在电影中，色彩是创作者手中的利器，或抒情，或表意，或象征，或拟讽，勾连呼应，统领全局，渗透出创作者独特的美学诉求和深厚的文化积淀，也使观者展开丰富的联想和思考，在具象画面的色彩构造中，领悟到抽象的艺术美感。

色彩是沉默的语言。自彩色电影诞生第一天开始，电影色彩就在整个电影艺术创作中起着非常重要的作用。黑格尔曾经说："一切心灵的东西都要高于自然产品。"看电影不仅是视听的快感，也是审美主体"静心"思想的过程，是观者用"虚静"心态通过感悟而达到愉悦心灵的审美体验。观看一部优秀的电影，好似观赏一幅气韵生动的墨染山水画，一幅潇洒飘逸或力透纸背的书法作品，一个有着"高贵的单纯和静穆的伟大"韵致的雕塑作品，其审美情境的相通具有某种根源性联系，这种联系就在于它们都给审美主体带来心灵深处不可名状的触动和感召，带来美的感悟。

看电影要学古人庖丁，细细解牛，慢慢分析，体验各种造型语言所传递的视觉感知，所蕴含的丰富寓意。电影中的色彩首先赋予观者的是视觉上的感知，春之冷绿，夏之赤红，秋之绚烂，冬之淡雅，自然界的斑斓色彩是电影摄影师取之不竭的创作源泉。他们也从绘画中汲取了大量营养，毕加索的浓艳，凡·高的重彩，波蒂切利的典雅，尽皆拿来，有机融合到作品中，描绘出一幅幅瑰丽动人的画卷，给观者以视觉上的美感；不仅如此，色彩也是隐喻式表述文化理念的造型手法，是高度凝结象征意旨的符号化语言，仔细揣摩一部电影的色彩寓意，宛如面对达·芬奇的画作，使观者有强烈的解码欲望，进而深刻理解影片色彩构成的创作意图。

当摄影师拿到剧本以后，他首先要对将来呈现的电影影像有一个风格的确定，即总体立意，其中最重要的一条即是色彩风格的确立。黑白还是彩色，冷色还是暖色，高调还是低调，分几个色彩段落等等。《两个人的芭蕾》开拍之前，我们就认真考虑、周密布局，将一种抽象的理想主义精神视觉化，才形成了"红绸带"、"红旗袍"等色彩象征符号。整体风格的确立、局部重点场景的构思以至单个摄影造型元素的设计，都是摄影师要事先考虑的。

蒂姆·伯顿在《剪刀手爱德华》里，用双重对比给我们构筑了一个彩色童话与黑白寓言的世界。一方面，剪刀手爱德华黑灰的外表下却有着蛋糕一般柔软、善良的心；另一方面，优美的童话社区里，却充满别有用心、搬弄是非的彩色小镇人。导演用非彩色与彩色区分爱德华与小镇人，也区分了善与恶，那是一条永远也无法越过的界限。

当色彩这个造型元素日渐被电影人所认识，彩色与黑白的对比使用就常常被用来划分电影时空、建构电影结构。在电

影《我的 1919》里，影像造型结构就分成黑白与彩色两大部分。第一部分是故事叙述的主体——影片主要的彩色部分，是主人公顾维钧 1919 年参加“巴黎和会”那几天发生的事件回忆。第二部分是黑白资料片效果部分，虽然只占了不到 10%的镜头，但从总体影像造型语言上来讲，完全运用了另一种造型方式，是纪实性的资料黑白片效果，追求纪录性的真实感和历史感。这两部分截然不同的造型手法显然是为了区别不同的时空。

除了能截然分为彩色与非彩色，色彩还有冷暖、明暗、进退、轻重、涨缩、动静等区分形式。其中，冷暖是色彩最为响亮的对比。很多电影擅长用冷暖调区分不同时空，比如《暖》就是如此。暖色基本属于过去时空，冷灰的蓝则是现实。现实时空主要使用蓝、黑、白色彩，以大面积的蓝色系为主色，对背景环境、场景、道具等进行选择和加工，如蓝黑的巷子，昏暗的屋子。为了突出人物而又不影响色调，导演选择了浅色作为暖和井河以及哑巴的主要服装色彩。整部片子在现实时空与回忆段落的后期，基本都是纯而冷的基调，始终有压抑感。而回忆，则是那么的温暖。摄影师把爱情作为暖这个女孩的人生色彩最亮点，把丰富的色彩作为爱情的象征，在井河关于暖的幸福回忆镜头中，都运用丰富的色彩和暖色调加强对比，使现实的不幸和回忆的幸福构成强烈的反差。

韩国导演金基德的《海岸线》从头到尾使用最多的是红和绿这两种颜色，甚至有人说红和绿在这部电影中俨然变成了黑白片里的黑与白。这种红与绿的使用几乎成为这部影片解读方式的一种外在符号，并贯穿始终。绿色是中性色，有着包容其他色彩的能力，也有着不动声色的沉重，同时它还能与金基德所热爱的“红”构成最具有画面张力的组合色（二者本身也是互补色）。于是，在《海岸线》里，绿色担负了一个重要的职责——对个体生存和民族生命力的全新诠释、主观构建，以及深度反省。绿色明度很低，而红，则是金氏惯用的高饱和度红，色反差很高，红色成为画面视觉中心点。每个人选择了各自应该有的红色：女人疯之前是浅红，那是少女的红，羞涩青春，美好初恋；惊吓过后是血红色的沉淀——女人完成了第一次，眼睁睁地看着自己的男人死在这血肉间，这是人性最极端的红，是对生命无限挽留的红，也是刺向每一个人内心良知的红……

英国导演格林纳威的《枕边禁书》以《枕草子》这本平安时期的著作为媒介，人物在三个时空——古代（静态彩色）、记忆（黑白京都）、现实（彩色香港）——中自由穿行，单一画面转化为多焦点。虽然挑战观影者以往的视觉经验，但 1+1>2 的拼贴效果，加上导演信手拈来的视听元素、精美的画面构图、缤纷的色彩感觉、典雅的台词还有奇异的想象力，与最最独特而绚丽的人体书写一起构成了一次行云流水的摄影机舞蹈！

《两个人的芭蕾》:将感动视觉化传达

——摄影自述与色彩分析[1]

片名:《两个人的芭蕾》

编剧:苏润娟

导演:陈 力

摄影:梁 明

主演:倪 萍　奚美娟　艾丽娅　李 璐

天津电影制片厂、电影频道节目制作中心　2004年出品

故事简介:

"德贵家的"是一个女人,她勤劳、好强、乐观,只是三十多岁也生不出个娃,在好友金梅的劝说下,抱养了一个女孩——仙仙。

不幸降临了,德贵在外务工摔死。为照养仙仙,"德贵家的"辞去工作,干起了既扫街、收水费、卫生费,又糊纸盒、装订书本的活。日子过得艰苦,"德贵家的"却觉得过得乐和,她有个心愿,希望仙仙能像仙女一样跳脚尖舞(芭蕾舞)。但由于"德贵家的"一直把孩子背在背上外出干活,不让她下地,所以仙仙长到四岁还不会走路。医生说,这是受惊吓造成的,也许得靠刺激才能解决……

《两个人的芭蕾》故事说起来其实很简单,就是一个"母亲"在失去丈夫之后如何坚强的抚养女儿仙成长并实现舞蹈梦想的过程。故事内核里有伟大的母爱——母爱总是伟大的,母亲用坚强的内心帮助女儿和自己成长。但我个人觉得这只是这个故事内核的一小部分,最宝贵的是这个电影(剧本)传达了一种精神——一种理想主义、乐观主义的精神。

比如在女儿仙学会走路之前的一个段落,母亲为刺激女儿跳起了仙女舞。那是一个

---

[1] 摄影自述里的"我"代表摄影师梁明。

疯狂的场景，看剧本时我仿佛看到了母亲一次次倒下，一次次爬起，再一次次跳舞、摔倒的画面。这场戏里有一个满怀希望的母亲和一个不会走路的女儿，这是两个女人的斗争，也是梦想与现实的斗争。最后女儿仙被吓倒，哭着说："妈妈不跳仙女舞，咱们糊纸盒。"这一场戏是现实暂时取得了胜利。

仙女舞与糊纸盒，跟站起来与倒下去一样，是一种人生态度的选择。多数人选择了后者，比较简单容易。因为简单，因而也平庸。选择前者，那些奔忙劳碌的人不一定会得到幸福，但是我个人欣赏这种拼搏的人生态度——为梦想而努力，我们这个时代、这个社会需要这种顽强的精神。

既然确定了电影的内核以及我的感动之处，那么作为一个摄影师首先要面对的问题即是：如何将这种感动传递给观众，并引起观众的感动？换句话说：我该如何将这抽象的理想主义精神视觉化？接下来，整体风格的确立，局部重点场景的构思以及单个摄影造型元素的设计，都要围绕这个中心和主题，这三个层次也是电影摄影师首先要考虑的问题。

一、整体风格：蓝灰基调

《两个人的芭蕾》是一部讲述母爱如何成就女儿人生的故事，我们设计了蓝灰色调作为影片的整体基调。在色彩总谱中，蓝色是短波光，它代表清冷、忧郁，在影片的具体情景中会被赋予更多的含义。在《两个人的芭蕾》里，一开始，母亲和仙是被孤立在大众世界之外的。蓝色本来就有孤独清冷之意，蓝色在物质层面上也符合南方深入骨髓的清冷冬天——那是伴随着淅淅沥沥的雨，伴随漫天大雪共同表达寒冷的代名词。蓝色还是一种符合地域的选择，电影讲述的是一个发生在安徽的故事，徽派建筑的特点是粉壁青瓦马头墙，倾向于一种冷调的色彩，蓝色叠加了这种冷调色彩。在徽州，人们留恋室内光阴，街道上常常行人寂寥，这也足以解释为何街道上往往只有母亲背着仙出现，这又是一种人情之冷；徽州是深受儒家传统文化影响的地域，牌坊上的文字表现的儒家文化是徽派建筑的核心，在如此传统封闭的小社会里，"不孝有三，无后为大"的古训千百年来一直左右人们的思想，再加上家里的大梁塌了（"德贵"的意外死亡）以及代表"吉祥平安"的缸砸了，足以使镇上的百姓认为这是不祥的一家人，足以使娘俩在镇上过着备受歧视的生活。我们不断用升降镜头来凸现母女二人弱小的身影在青苔结石、高墙耸立的建筑中穿行时那种强大的对比和压力，这也是蓝灰色在情绪上跟进所产生的效果。尤其在每个清晨，母亲爬起来逐条清扫街道时，会传达出建筑物的力量和蓝色所造成的凄冷之感。

图 1.1 《两个人的芭蕾》里从天而降的光线

二、有光、有色，就有舞台！

影片中的安徽民居，几乎每家每户都有一二重宽阔的门，我们利用这个得天独厚的自然条件，用各种镜头表现关门，使得关门成为一种程式，宛如舞台上的幕布。关门，使家成为一个舞台。而安徽民居的建筑特点是：人们日常生活的照明光源主要来自建筑屋顶上的天井。这样，一束从天而降的光线，使得家更具舞台戏剧效果（图 1.1）。

光线不仅是一种技术条件，更是一个极为重要的造型元素和手段，在一部影片的创作之初，我们对此必须有一个整体的设计和构思，根据不同题材的影片选用不同的造型手段和风格。在美学层面上，光线更多的是对造型和影像形式感的强调，是对影片整体气氛的强化。在《两个人的芭蕾》里，很多时候我们都使用大光比来照射家这个舞台。

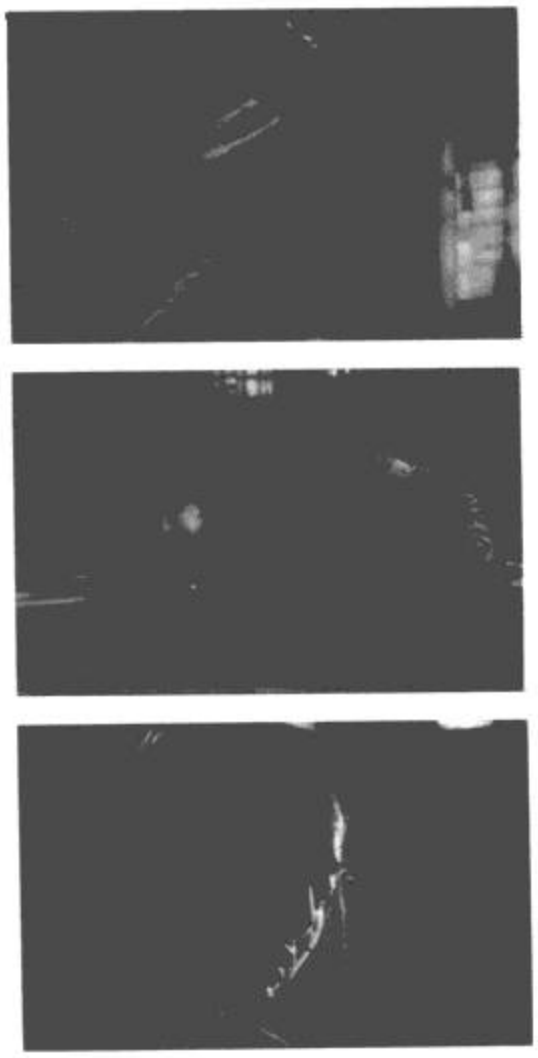


图 1.2 第一个跳舞段落

在这舞台上，有两次大戏先后上演，都是“德贵家的”为刺激仙走路而演。

第一次，看病归来，母亲为仙学“红色娘子军”的舞蹈，跳舞过程中不停摔倒。一次次母亲倒地的特写之后，仙的哭声传来。被吓坏的仙放声器喊：“妈不跳仙女舞，妈糊纸盒吧。”倒地的母亲慢慢爬坐起来，喘息（图 1.2）。

这场戏跟上一场舞台上“吴姨”的演出一样，是大光比的光线设计，只有主角在舞台（屋子）上，其余都隐藏在黑暗里，女主人公的形态被勾勒成一道亮边。一样的舞台灯光效果，只不过观众、演员的感觉都不相同。台上的母亲说话了：“糊纸盒就糊纸盒呗，哭啥。擦了。”由于光效带来的强有力的视觉冲击，光线在勾勒出人物形态的同时，使人物形象更完美，带有雕塑感，人物在画面中表现得集中而有力。仙再次说：“妈不跳仙女舞，妈糊纸盒吧。”

这是一次在家中舞台上的演出，一大一小两个穿红衣的女

人，一个试图将梦想传递给另一个。这也是两次母女较量中的第一次，母亲以暂时失败告终。当然，倔强的母亲不会“善罢甘休”，紧接着是一场更为刺激的大光比的家中共“舞”。

这一次，是无预谋的。母亲因为不小心摔倒在地，刺激到仙，仙的小脚从椅子上落地。倒地的母亲见状赶紧下命令：“仙，把大门关上。”

仙脚步不稳的关第一重门。仙关第二重门。仙关第三重门。

近景。两条红色小腿的跑动，跑向另一道门。

特写。门往外关。

近景。红衣的女孩扑倒在白纸上。

近景。相似构图的母亲，颜色暗。

近景。亮的女孩，吐舌头。

近景。母亲翻身，表情幸福。

近景。女儿也翻身。

特写。女儿笑。

近景。母亲再次翻身，背对女儿，有笑声。

全景。女儿再次学，背对母亲。然后是手抓衣服游戏，红衣服的小手从背后伸过去抓妈妈的衣服，妈妈笑着不让，女儿再抓。

图 1.3　母女俩

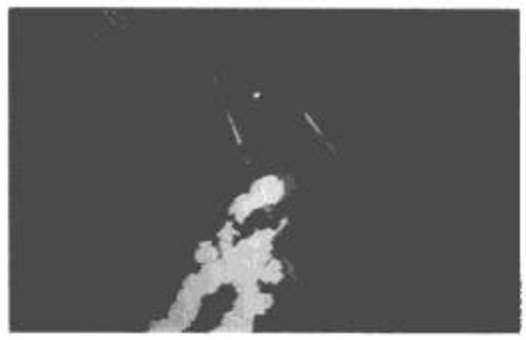


图 1.4　旋转升起来的镜头

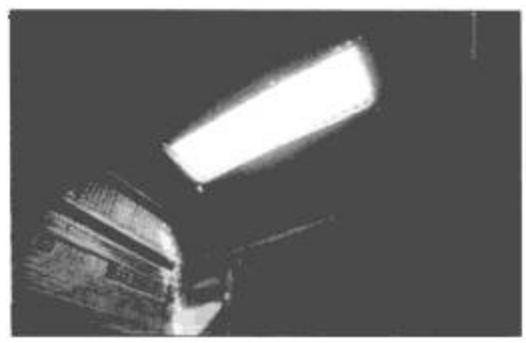


图 1.5　天井阳光下的家

在这一段中不仅有感动（当仙双脚跳下，触到地，相信她脚部的特写也将观众的心击中），这里面还有美：大面积的蓝与小面积的红，是对比，再加上白纸过渡，成为和谐。几次特写之后，镜头变为俯拍的全景，大片的白色（纸铺就的人形），女儿小小的红色身影躺在上面，背后是厚重、沉稳的蓝色母亲。有光线从门缝射进来，画面呈现红、蓝、白饱满的构图和色彩（图 1.3）。在女儿银铃般的笑声里，镜头慢慢升起来，慢慢旋转（图 1.4），画外歌声起：“谁家两朵云彩哟，我家的那一朵哦，看得清哟。”

之后镜头接一个仰拍的天井以及直射下来的阳光（图 1.5），会让人的情感得到停顿，而且让观众明白：这里，这个家，是关起门来的舞台，当然得有舞台追光。

天井直射下来的阳光（追光）照在母女身上，她们卧倒的身姿，就是一次出色的舞蹈演出。

“德贵家的”为刺激仙站起来走路而跳舞，一次次倒下又爬起，其实是象征大多数人的人生，只不过多数人在最后不再站立，而选择了妥协、放弃。每个人都曾有理想，这是我们被感动的原因，那些放弃或没有放弃理想的人，他们在大光比的戏里看到了自

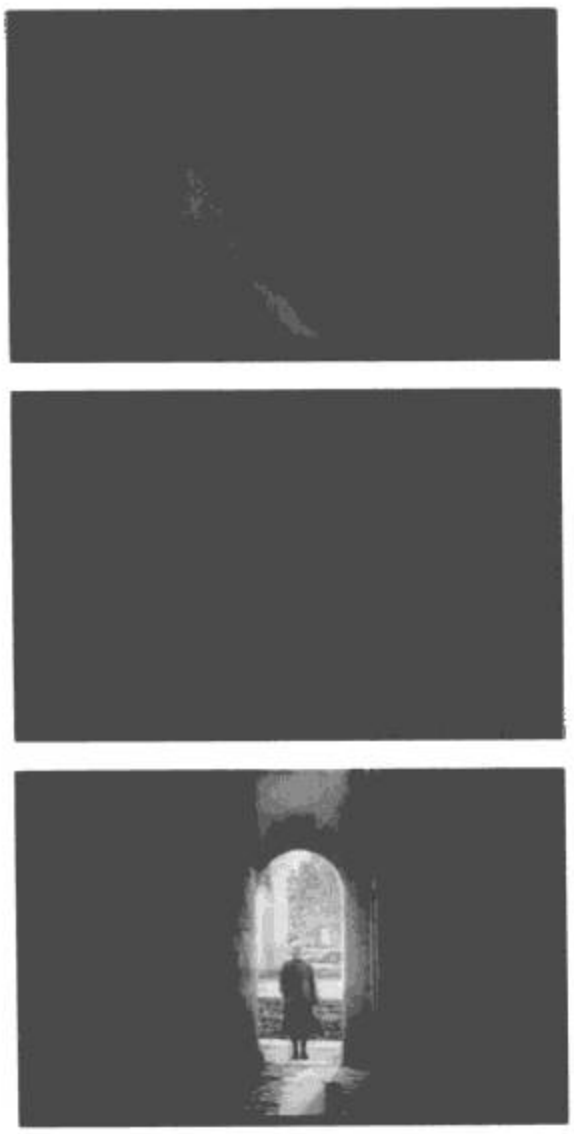


图 1.6 《两个人的芭蕾》开场就有两个色彩符号——红绸带和红旗袍

己，在蓝色的母亲和红色的女儿身上看到了曾经的妥协和坚持。所以“德贵家的”代表的是一种每个人心中曾有的理想。而这理想、这理想主义的人物，在摄影用光上，事先就被设计用大光比来表现：有光就有希望！有光就有舞台！

所以，虽然整个电影基调是蓝灰，但是因为大光比的设计，因为母亲是一个在玻璃上也会舞蹈的女人，所以蓝灰色调并没有带给观众太多的伤感。另外，我们在这个蓝灰色调当中还加了一些红色的色彩符号。

三、红色温暖、象征符号

在看剧本之初，我觉得要将“母爱”、“精神”视觉化的一个重要方面是单个色彩意象符号的设计。《两个人的芭蕾》里，我和导演一起设计了糖包、水缸等众多视觉意象符号，其中最重要的两个色彩符号就是红旗袍和红绸带（图 1.6）。

1. 红绸带：我在这头，母亲在那头

随着一个摇镜头交代了福利院，红绸带浓重登场。我当时就想用特写将红绸带详细描写，以起到强调作用。后来成片也是如此，画面呈现三个特写（图 1.7）：从左肩绑下来，从右肩绑下来，在腰里系紧。在这三个干净利落的动作之后，红绸带从此绑在蓝花衣上，将母女情谊捆绑。

红绸带一共在电影里出现过十几次，其中给予特写的强调性重音的镜头段落列举如下——基本上都用了高速摄影强化它的象征意义，它是母女情深的比喻物：

次数	内容
1	母亲第一次把仙用红绸带绑在身上（三个特写）
2	母亲解下红绸带喂奶
3	母亲用红绸带盖住仙的摇篮
4	在医院，母亲解开红绸带
5	母亲用红绸带把仙固定在板车上，拉她去考试
6	母亲把红绸带结在梁上作为练功绳
7	母亲把红绸带用作裤腰带

红绸带每一次出现，其内涵都不同，都有递进的精神含义。

第一次的三个特写之后，母亲就用这根红绸带把仙背在身上三年之久，这是她们母

女二人人为建立起“脐带”关系的象征。

第二次，红绸带的功能与第一次相同，但情感更进一步。

第三次，母亲早起扫街时，用红绸带把仙的小脸藏起来，放在街道的角落。在整个面积的蓝灰色调中，画面左下角那一处红色夺人眼球，好似仙破开了蓝灰色的局面，暗示观众“金麟岂是池中物，一遇风云便化龙”。

图 1.7　红绸带的隆重登场

第四次，红绸带将仙带到医生面前，带来了治疗的希望。

第五次，母亲用这根红绸带把仙带到了面试的老师面前，此时的红色预示了胜利。

第六次，伴随着仙的成长，红绸带以另一种方式陪伴着她。女儿从省城回家，看到用来背负自己的红绸带被母亲心思巧妙的用作练功杆，她像小时候一样伏到妈妈背上。在这间蓝灰色调的堂屋里，从没有真正的阴冷过，原因就是这份永不消逝的红色。红绸带已经无须时刻出现，因为它一直在母女的心里（图 1.8）。

第七次，当仙终于长大成人、展翅高飞时，母亲却老了。那根红色的绸带成了母亲的裤腰带，松垮地耷拉在腰间，而母亲怠倦地睡着了。在剧场，跳配角的女儿四处寻找母亲。当她听见母亲睡梦中的鼾声，开始放松，走回来，调皮地从母亲的兜里拉出母亲慌忙之张中系不住的红腰带（图 1.9）。一只白皙的手拉红色绸带的特写，又一只手伸过来，拉住另一头，打结。就像小时候母亲常常做的那样，镜头设计为三个动作特写，母女形象顿时换位（还记得红绸带第一次出场吗？也是三个特写）。

仙为什么不去北京？就是这根红绸带啊——乡愁是一枚小小的邮票，我在这头，母亲在那头——当然不能离开。因为割不断的红绸带，因为母亲在那头。

舒婷有一首写给母亲的诗，意境与红绸带神似：“我依旧珍藏着那鲜红的围巾/生怕浣洗会使它/失去你特有的温馨/呵，母亲/岁月的流水不也同样无情/生怕记忆也一样退色呵/我怎敢轻易打开它的画屏……”

红绸带的动作，是母女关系形式上的一次回归。从那以后，仙决定为母亲放弃去北京的机会。这次主导红绸带的是她而不是母亲，说明仙具备了更多的能动性。仙这一温馨的行为彰显了母女关系的互动，红绸带完成了它从母亲到仙的联结。

图 1.8 红绸带一直连着母女二人的心

2. 红旗袍:母亲心中的美梦

在《两个人的芭蕾》里,我们给"德贵家的"设计了一件重要的红旗袍。红旗袍,是她外向、爽朗性格的外化。她一共在电影里穿过四次红旗袍,虽然出现次数不多,却贯穿始终,而且每一次出现都有意义:

红旗袍是母亲情绪的象征,是有意而为之。它首先是一种性暗示——第二次出场

图 1.9 仙拉母亲腰间的红绸带,两头人物位置互换

次数	内容	
1	在巷口等待外孙女的时候	（现实时空，图 1.10）
2	听说德贵要回来的时候	（过去时空，图 1.11）
3	想办法冲了仙不能走路的惊吓跳仙女舞的时候	（过去时空，图 1.12）
4	去看仙演出的前夜	（过去时空，图 1.13）

时（等待丈夫的归来），一个从左至右的横移镜头，充分表达了作为画面主体的母亲张扬又含蓄的爱欲。抱孩子本来就是为了开怀，开怀是为了生更多的孩子，这件红旗袍是德贵的最爱，在这里理所应当地充当了女方的求爱信号。在第三次出场时（图 1.12），红旗袍则摇身一变成为母亲情绪宣泄的代言人。仙的一切发育正常，就是不能走路，于是母亲穿上红旗袍，人为地进行一次冲惊吓行为。红色是最具视觉冲击力的颜色，母亲想借助红色在生理上给予仙更多的刺激，这也是母亲穿红衣的用意所在。另外，母亲的理想也可以说寄予在红旗袍上，虽说影片大部分讲述的是仙在跳仙女舞，但这个梦想最初的起源实际上是母亲，母亲希望仙来完成自己不可能实现的人生梦想。母亲对舞蹈的向往，也会在片中偶露锋芒。从《红色娘子军》中主要演员均着红色上衣看来，在母亲与母亲梦想的仙女舞之间，红色起到了一个巧妙而且隐约的联系作用。

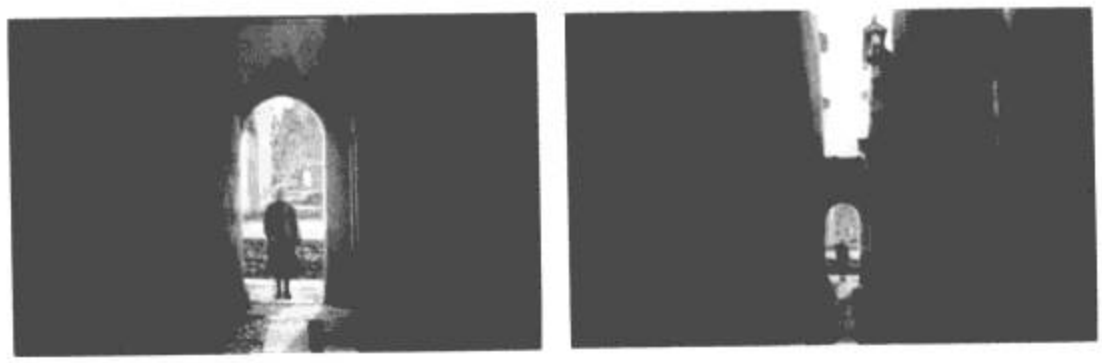


图 1.10　红旗袍第一次出场：等待孙女

图 1.11　红旗袍的第二次出场：等待丈夫

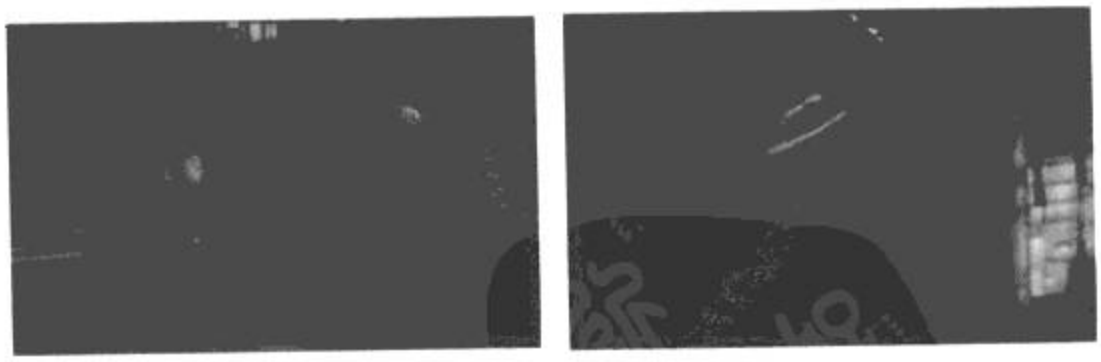


图 1.12　红旗袍的第三次出场：刺激仙走路

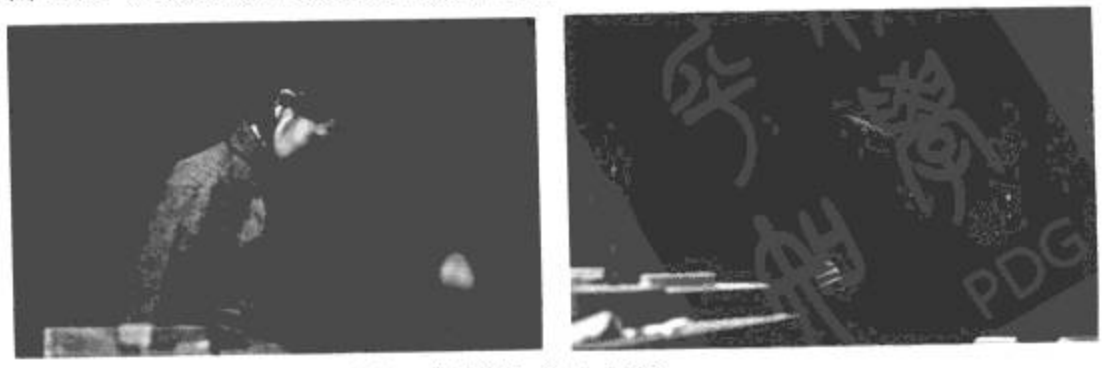


图 1.13　红旗袍的第四次出场：准备参加仙的汇演

与其说红旗袍是一件服

图 1.14 《两个人的芭蕾》红色高潮情绪段落

装，不如说它是一个符号——红旗袍是渴望的符号，也是等待的符号。它在等待爱人，等待亲人，等待理想时恰好出现。与其说红旗袍是一个等待美梦的色彩符号，不如说它本身就是一个美梦——它让人想起《廊桥遗梦》里的一句话："旧梦是好梦，没有实现，但我很高兴我能拥有这些梦。"

红色，当然是母亲心中的美梦，无论是八仙桌下的红色剪纸，还是重要场合都会出现的红色旗袍，无论是红色娘子军飞舞的红色身影点燃的仙女舞梦，还是世界地图上当间的那块"红"。当然，还有红绸带，母亲不也立在它做的拉杆上面过吗？母亲这些关于红色的理想与欲望，现实与梦境，在最后红色的舞台上终于得到一一释放和满足。

影片在红色中开始，也在一片红色的气氛中结束。当母亲醒来正欲离开礼堂，仙打开了各处的聚光灯，首先是黄色的，然后是红色的。在红色的光芒笼罩下，母亲完成了今生最美丽的一次舞蹈(图 1.14)。我们用各个角度的镜头不厌其烦的分切这个舞蹈，整部电影的情绪在一个上升镜头中得到宣泄和升华。红色在这里成就了它作为影片重点色的最后任务，一种诗意的浪漫主义情怀感染着观众，既完成了叙事，又使这个段落更加具有深意和完整性，实现了色彩的首尾呼应。红色代表理想最终的实现，人生的圆满。

《剪刀手爱德华》:彩色童话与黑白寓言

片名:《剪刀手爱德华》(*Edward Scissor Hands*)

导演:蒂姆·伯顿(Tim Burton)

美国20世纪福克斯公司　1991年出品

故事简介:

一个科学发明家制造了模拟人爱德华,爱德华具备人类的一切肉体和精神功能,但发明家还没来得及为爱德华装上双手就去世了,只留下一双剪刀手作为代替。孤独的爱德华隐居在远离人群的神秘古堡之内,不敢面对正常的人类。雅芳小姐派格发现了这个少年,出于对爱德华处境的同情,把他带回了家。爱德华很快以灵巧异常的剪刀手博得了人们的好感。他用剪刀手修剪植物,并剪出奇妙的发型。派格的女儿金逐渐爱上了爱德华,但给爱德华带来的却是痛苦——他甚至不能拥抱自己所爱的人。影片结尾,爱德华在冰雪纷飞之中,将一樽表达爱情的冰雕献给深爱的女孩……

一、影片主要色彩读解

1. 灰黑系列

(1) 环境:深灰古堡

影片由一个幽蓝底的深色古堡全景拉开序幕。古堡是电影里一个重要的环境,白天呈灰色,夜晚呈深蓝里的深灰,接近黑色。这些幽暗的非彩色给古堡平添了许多神秘气息。

“大凡含有古堡的故事,故事的背景大多被抽象化,而故事的内容却仁者见仁,智者见智。或许有关爱情,或许有关道德,或许有关人性。在这些故事里,古堡都是清一色的哥特造型,地理位置都在人烟稀少的荒山野地,虽远离居民区但也隐约可见。历经千年岁月的古建筑,随着一代又一代主人的更迭,拥有了庞杂厚重的深刻记忆。于是,逐渐流传出一些异乎寻常的故事,恐怖的、美好的、真实的、魔幻的,都在被时间侵蚀的建筑物

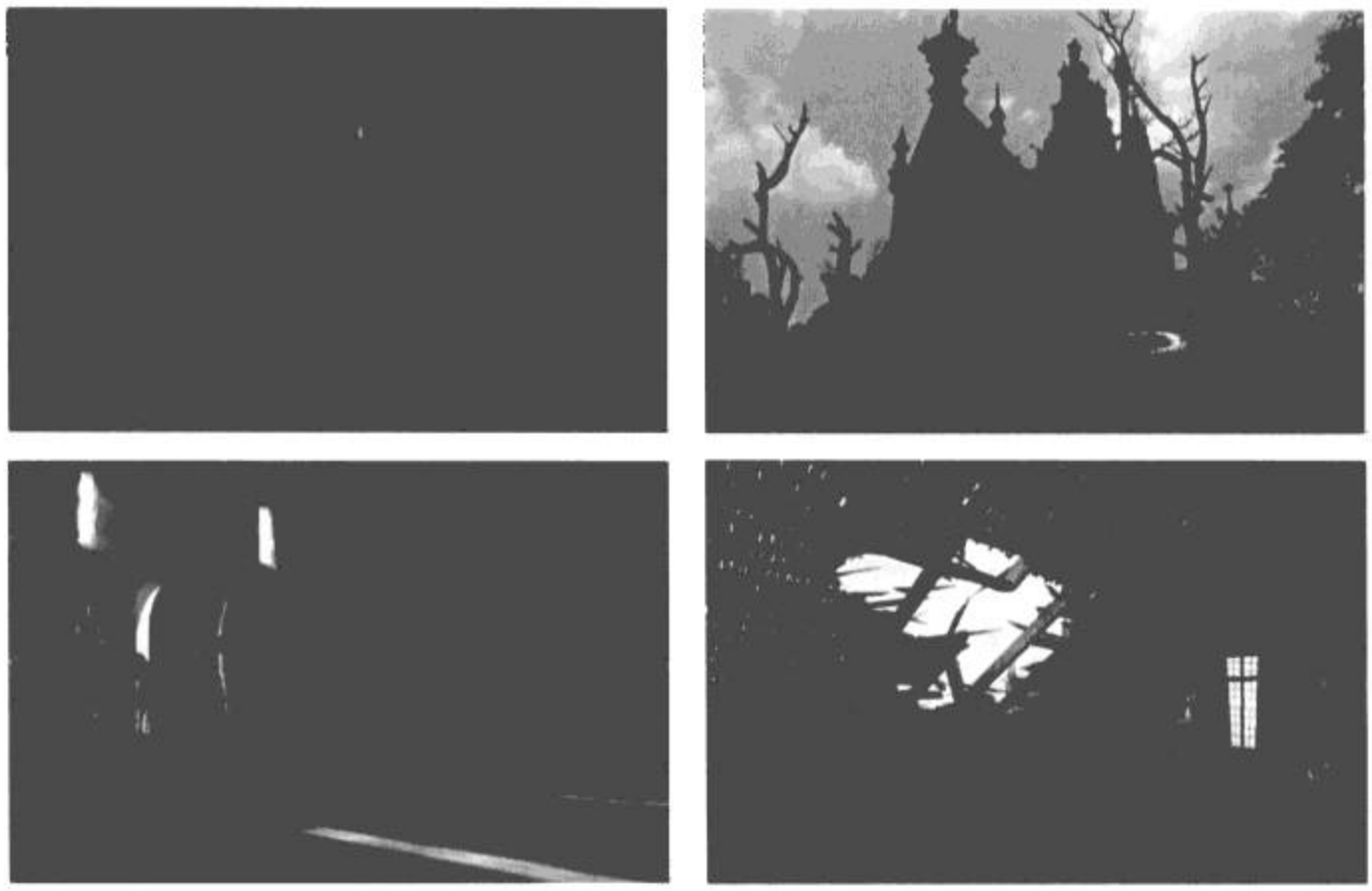


图 1.15 古堡的灰色

中延伸开来。[1]”

雅芳小姐在童话世界里处处碰壁之后，来到远处山一样巨大的神秘古堡(图 1.15)，积满了灰尘的铁门竟然虚掩着。推开吱嘎作响的厚重大门，她小心试探着进入。高大、空旷、阴森、冰冷的空间里光线微弱，外面射进来几束蓝色的光，越发显得古堡的幽深、神秘。一楼有很多灰色、冰冷的机械装置，二楼的深咖啡色地板、暗绿色墙壁以及蜘蛛网的灰都标志了时间的久远。

在德国人爱娃·海勒的调查里，灰色包含了过去、年龄、年老与秘密等象征意义。

年老：灰色57%、褐色 31%、黑色 6%。

年龄：灰色 32%、黑色 22%、褐色 20%、银色 7%、紫色 5%。

秘密：灰色 29%、黑色 19%、紫色 14%、褐色 8%、黄色 8%、白色 7%。

无情：灰色 26%、黑色 18%、蓝色 11%、黄色 11%、褐色 7%、银色 6%、紫色 6%、白色 6%。[2]

灰色首先是年老和年龄的象征，其根据是人的头发，无论金发、黑发、红发，上了年纪以后都会变成灰发。灰色还是秘密的象征，法律意义上，灰色地带指介于许可与不许可之间不明确的区域。灰色收入也指秘密或者非法的收入。灰色还是恐怖可怕的象征色

[1] 第十放映室：《幽幽古堡》，央视国际，2006 年 4 月 14 日。

[2] 爱娃·海勒：《色彩的文化》，196 页，北京：中央编译出版社，2004。

彩，德语里，灰色就与恐惧、残暴等单词同源。

在这样的意义下，导演赋予古堡灰色的外表是恰当的。灰色给人以时间和空间的距离感，代表遥远的过去，代表人们并不向往的、不确定的远方，代表距离与人为的遗忘。正如色彩专家绿什所说："灰色既不是彩色的，也不是明亮的，或者灰暗的。它完全是没有刺激性的，没有任何心理学上的倾向。灰色作为一种中立，并非是两者中的一个——既不是主体也不是客体；既不是内在的也不是外在的；既不是紧张的也不是和解的。它不是一个热闹的区域，而完全是一条界线，无人区的界限。灰色是所有作为抽象概念的理论。"[①] 灰色一直存在，却宛如无人区。古堡虽然处于人们视线之内，却似乎从未有人进入，充满神秘、恐怖的气氛。

图 1.16　爱德华的外表

(2) 人物：爱德华

在这久远的灰色里，在这神秘的气氛里，黑色的爱德华出场(图 1.16)。机器人爱德华拥有苍白的脸色、凌乱的长发、黑色的皮装，以及张牙舞爪的银色剪刀手，再加上肢体僵硬的机械步态，都显现机器的质感与光泽。银色剪刀手的机械本质使爱德华具有双重性。"一方面，他被排除于人类社会必需的身体交流之外，因为他会伤害任何碰到的东西，并且，奇异的剪刀手令他在面对人类的复杂生活时会显得拘谨、困窘；另一方面，这双手又使他具有常人不具备的亲近事物的方式和技巧，比如修剪草木、理发、冰雕、切菜和开锁。爱德华本是与世无争的机器人，却要通过用剪刀手进行创作来证明自己存在的价值，并博得人类的喜爱。[②]"

人物色彩：黑+银——冰冷的机器的颜色。作为金属的颜色，银色首先有凉和距离的意思，而在黑色与银色众多的意义中，距离、沉重、坚硬和迅速是相通和共同的。

> 坚硬：黑色 43%、蓝色 15%、银色 12%、灰色 9%、红色 6%。
>
> 有棱角：黑色 18%、灰色 18%、银色 15%、白色 12%……
>
> 迅速：银色 35%、红色 18%……黑色 8%……[③]"

[①] 哈拉尔德·布拉尔姆：《色彩的魔力》，164 页，安徽：安徽人民出版社，2003。

[②] 第十放映室：《幽幽古堡》。

[③] 爱娃·海勒：《色彩的文化》，225 页。

在很多人眼里,银色是代表速度最快的颜色,能让人联想到飞机、火箭等。银色在电影里是剪刀手的颜色,稍后我们能见到它速度飞快的神奇修剪。

导演将灰黑系列赋予城堡和它的主人爱德华,“一方面,深灰(年代久远的象征)古堡的神秘感增添了故事的幻想色彩,让不可能成为可能;另一方面,古堡与我们钢筋水泥的世界保持着忽远忽近的距离,正是这样一个未遭世俗污染的乐土,才能给爱德华一颗纯洁的赤子之心。而古堡和人类社会的格格不入,暗示着童话最后的结局。实际上,在电影中,古堡的作用不是拒绝、屏障,而是敞开、迎入,古堡的主人也并不自闭、满足,而是更多地处在等待、孤独的状态。这一切都说明古堡的主人比普通人更加渴望交流,更加没有威胁。换句话说,古堡的负面形象倒更加适合普通人,而爱德华才配得上一双真正的手和一栋温暖的房子。[①]”

除此以外,灰色还有其他的用意。在汉语里,灰代表物质燃烧以后的残留物。现在常见的灰色的意义之一——“灰心”,见于《庄子·齐物论》:“形固可使如槁木,而心固可使如死灰乎!”灰色偏向冷调,让人感觉没有活力,“寒灰寂寞凭谁暖,落叶飘扬何处归”(李白《豳歌行上新平长史兄粲》),古诗中常出现的“寒灰”一词,将色彩与冷暖完美结合。在电影里,一开始爱德华兴冲冲地冲出古堡寻求童话世界,而受挫之后只得“灰心”缩回自己的城堡,这里是他的安全地盘。“春蚕到死丝方尽,蜡炬成灰泪始干”、“春心莫共花争发,一寸相思一寸灰”(李商隐《无题》),在这个看似灰色其实是自己安全归宿的地盘,爱德华是否会有李商隐一般的相思和无奈,我们不得而知。但我们知道,燃烧的火焰如花,如青春,如激情,如人生的盛宴。而之后,是零落,是白头,是寒冷的灰烬。这一片天地灰茫茫,怎不令人——爱德华、讲故事者金以及观影者我们——无限惆怅和伤感。

2. **粉色系列**

祖母的故事一开始,就是空镜中阳光明媚的小镇全景。

全景中,画面明亮、饱和、五彩缤纷,童话色彩明显(图 1.17)。蓝色天空,黄色和粉红色的房屋,绿色草地,伴随着小声的狗吠鸟叫,怎一个世外桃源了得。

简单、整洁的社区,外墙色彩一律为粉色系列。主要人物雅芳小姐出场,也是一身粉色(图 1.18):粉紫色套裙、粉紫色帽子,手拎粉蓝色的箱子。她来到一个绿色房屋面前,按门铃。粉色的第三次出现是在镜头直接切入房间内部时,雅芳小姐在粉红色房间里给一个粉红色女孩耐心讲解桃红色。多么美丽的社区,连房屋内的色彩也饱满、鲜艳异常,每天各种纯色汽车载着丈夫们按时上班下班,女人们友好地一起 party、一起 BBQ……童话般的粉色小镇,犹如儿童积木搭建的房子一样纯粹、明亮和简单。

粉红、粉紫、粉绿,都是在纯色里加入白色形成的,典型的女性色彩,是弱化的红色、

[①] 第十放映室:《幽幽古堡》。

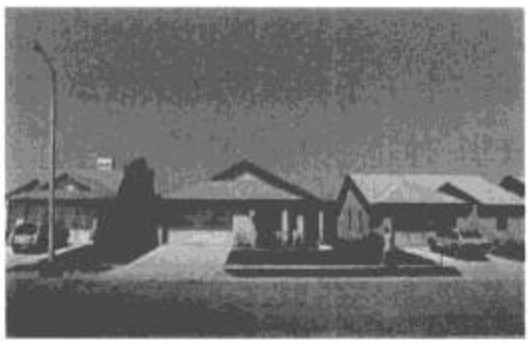


图 1.17　童话般色彩的小镇

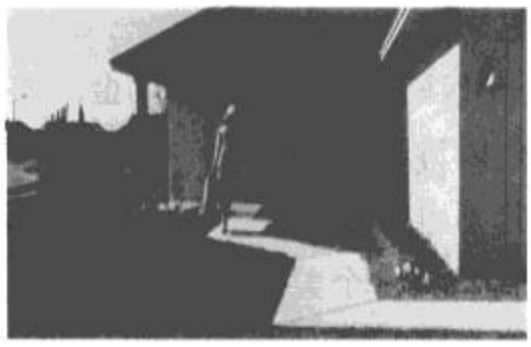


图 1.18　雅芳小姐身着粉紫色套装

紫色、绿色，又是美化的白色。它们的意义包含了温柔、礼貌、浪漫，还代表着柔软、顺从、娇嫩，是婴儿的代表色，也是儿童喜欢的颜色，童话意义明显。

3．绿色树雕的美丽与和谐

亮黄色小车载着黑色爱德华进入社区，社区充满童话色彩，人们穿着各种彩色的衣服。雅芳小姐家屋外是粉蓝色墙壁，屋内也是粉色。爱德华就像一个闯入粉色世界的黑色音符，格格不入，四处碰壁（汽车玻璃）。之后，身着白衬衣的爱德华，脸总是被剪刀划伤。

在这个童话社区，爱德华的剪刀剪出了第一个绿色动物：恐龙——画面里，蓝色的天空占据一半，绿色虽然在面积上没有蓝色大，但是由于恐龙高，绿色成为了视觉中心，画面色彩饱满、简洁。他修剪出的第二个作品是一组绿色的四口之家。这之后，黑色爱德华开始了与粉色小镇的短暂和谐相处，画面表现为绿色。

光波长度为 570~500nm 的绿色，本来就是和谐的颜色，比如可以象征和平——在战争中，军人的服装常常是橄榄绿，因此我们常常用橄榄绿作为和平的代名词。色彩理论家认为绿色是蓝色与黄色的中和，而心理学家却认为，绿色是一种基本颜色，其表现力具有广泛的适应性，纯正的绿色是一种中性色，具有独立的品格。我们在绿色里找到生命、希望、平静、和平、信任等多种意义。歌德认为："我们的眼睛在绿色里找到了一种真正的心满意足。"

爱德华带着好奇、欣喜和善意为社区修剪着各式绿色的园艺造型，传达着安全、纯真、信任的意念，以及初生的爱情。绿色是处于萌芽阶段的爱情的颜色，古罗马人认为绿色是维纳斯的颜色——她是管爱情、花园和蔬菜的女神。

在爱德华的剪刀下，平凡的绿色变成神奇的艺术，对爱德华来说，这绿色是对雅芳小姐善意的报答，也是对金爱恋的最好表达。而对社区无聊的女人而言，这修建出来的绿色免费且实用。在街上站满了各式各样的动物树雕之后，爱德华更展露了剪狗发、剪人发的惊人才华，全镇人把他当成了明星。在爱德华有用的时候，一切都是那么祥和。

小镇与古堡，女人们与爱德华，对立的两面在绿色里达到和谐与统一——那是短暂的和谐与统一。

4. 白色冰雕与雪花

爱德华爱上了雅芳小姐的女儿——美丽的金。这不是一个王子和灰姑娘的故事，也不是美女与野兽的故事，因为即使美女金亲吻“野兽”爱德华，他也变不成王子。

那年的圣诞节，雅芳小姐家一如既往地装点着圣诞树，穿着白色礼服的金开门走出来，似乎是下雪了。她惊呆了，一个美丽的冰雕诞生了，雪花原来是爱德华手中飞溅的冰屑，小镇上开始飘起了第一场白雪。爱德华站在院中高高的架子上，为金做出了天使一样的冰雕。美少女金一袭白裙，一头金发，在冰霄飞扬的雪花中旋转，翩翩起舞，展示她幸福的、天使般的笑脸，并情不自禁地伸出手去拥抱心中的幸福。这个白色的段落非常美，无疑是全片的高潮段落。

白色是七彩光全部反射的结果，主要象征纯洁无邪、没有瑕疵。它是完美的，添加任何其他色彩都会减少其完美性。

这一曲白色的绝美的冬日恋歌，很快让红色给破坏了，金伸出去拥抱幸福的手无意中让剪刀手划伤了，鲜血流了出来……

这场戏中，爱德华呈黑色，金呈白色。黑色与白色组合的强烈明暗对比使人产生一种紧张感，这种强制的紧张感将我们的视觉捕获——白底黑字就是公认的例子。

让我们再牵强一点地理解这场色彩之戏吧。在婚礼中，新娘穿白色，表明她的纯洁之身，也表明从现在起放弃之前的纯洁无邪，无条件地遵守指定的角色定位。新郎穿黑色，表示他的理智和坚定，以及婚姻的严肃，新郎（黑色）做出的决定是坚定不移、不可更改的（直到死亡把他们分开）。这时，金手掌（白色）中被爱德华剪刀（黑色）刺破的红色，使得这场“雪中舞”更具有色彩象征层面的婚礼意义。

是的，这个童话没有俗世的幸福结局，但是已经有过高潮戏了。在老年金的回忆里，这场舞一直持续着。当孙女问：“你怎么知道他还活着？”金回答：“我不知道，我相信。在他没有来之前，这里从来不下雪，之后，这里开始下雪。我永远记得雪中的舞蹈。”

白色代表着黑色爱德华纯洁的内心和纯洁的爱情，只要白色的碎屑还从小镇的上空飘下来，就证明爱德华以及他的爱情还存在，多么好。

二、色彩双重对比

《剪刀手爱德华》主要用深灰与黑、白、粉色、绿色等颜色来构筑全片，其色彩特点是对比。影片中人物与人物，环境与环境，人物外表与内心，环境外表与实质，均形成了双重对比。

1. 环境色彩的对比

(1) 故事讲述与故事发生

影片由一个幽蓝底的深色古堡全景拉开序幕。色彩特点:暗而冷。

镜头拉近,从窗子看出去原来是一个古堡,外面白色雪花纷飞,暖色老妇人(深红衣服,黑色背心)(图 1.19)从窗口转过头来(显然,前面的全景是她所注视的图像),呈现给我们一个橘黄、暖调、稍暗的冬天室内环境(图 1.20)。这稍暗的温暖调子是由橘黄的台灯和壁炉里的炉火一起营造的。

祖母说:"外面下雪了。"小孙女追问雪的来历,引出了剪刀手的故事。"好吧,先从剪刀说起,从前有个男人的手是剪刀。"当老人说到"很久以前,有个发明家住在古堡里……"时,镜头开始向窗口移动,穿越出去(图 1.21),继续向外,变成蓝调,穿越蓝色夜景中的道路和房屋,以及一片森林。当小姑娘的画外音问:"他有名字吗?"祖母答:"当然,他的名字叫爱德华。"这时,镜头停留在古堡的画面(图 1.22)。暗蓝色的窗子前似乎站着一个男人——他就是爱德华。

镜头的两次穿越,使得背景与讲故事的环境形成了强烈的冷暖对比。

接着镜头一转,是阳光明媚的小镇全景空镜。画面明亮、饱和、五彩缤纷,童话色彩明显。与之前老人讲述故事的环境又形成了明暗对比,视觉效果极为强烈。

(2)灰色古堡与童话社区

除了序幕里深色的古堡全景,古堡的第一次出现也很有意思。在社区处处碰壁的雅芳小姐准备回家,打开自己亮黄色的车门,沮丧地坐下,说着今天真不走运。突然,她停了下来,似乎看见了什么(图 1.23)。果然,镜头反打,倒车镜里映出古堡的深色图像,镜子里的古堡仿佛一个不速之客闯进这个童话般艳丽的社区,形成明暗度与面积大小的双

图 1.19

图 1.20

图 1.21

图 1.22

图 1.23

图 1.24

图 1.25

重对比(图 1.24)。这个故事的开场非常好,引出了环境的对比与心灵的对比。

之后,雅芳小姐掉转车头,往古堡驶去(图 1.25)。这是引子,引出了古堡。

(3)古堡、社区自身:内外对比

走进深灰色的城堡,里面却是世外桃源,有各种形状的树雕、各种美丽的花草。外部看似毫无生气的城堡与内部充满生机的绿(图 1.26)形成了鲜明的对比。后来我们知道,在这灰色的城堡里,有爱德华那么多关于温暖和生命的记忆。这里,才是安全的。这里,才是世外桃源!

与之相反,社区虽然被明亮、温柔的粉色系列包裹,镜头展示的内在却是窥探、流言、虚荣、私欲甚至挑逗与犯罪,那样的不堪。

如果说,社区的柔软和纯洁(粉红)包裹的是坚硬、冰冷和残酷,那么古堡则是用坚硬、拒绝(灰色)包裹着柔软和纯洁,色彩与内容形成了那么鲜明的双重错位对比。

2. 人物色彩比较:服装与内心

图 1.26 古堡内外

(1)爱德华

爱德华出场时脸色苍白、清瘦,身着黑色的衣服,外加银色的剪刀。前面我们分析了,这是拒绝的外表,但是我们知道爱德华有纯洁的内心。让我们从他的回忆里看关于他的三次创造。爱德华在雅芳小姐家开启罐头时,第一次回忆起以前的日子:深灰色。机械的运动、齿轮、传输带、搅拌器、打蛋器、深蓝色衣服的老人——"父亲"形象——给予自己一颗心——善良的心,黄色的、饼干般甜美的心。

后来女人们纷纷喂爱德华食物,其实是想利用他为自己做事,爱德华躺在床上开始了第二次回忆。那是"父亲"在教他礼仪,灰色的城堡,移动镜头,老人为爱德华念书。从此,爱德华会笑了。

最后一次关于"父亲"和城堡的回忆在圣诞节来临之

前，深蓝色“父亲”送给爱德华两只手。灰色的环境里，两只淡黄色、鲜活的手那么突出，栩栩如生。爱德华不知道怎么接过它们，“手足无措”，他的剪刀手与人手接触、拥抱，嘴唇碰到它们，父亲突然倒下，剪刀手划过他的脸，全是血迹，“双手”跌碎满地。

灰色的古堡里，曾经有关于爱德华的三次创造：第一次是心，第二次是微笑，第三次是手。

是的，爱德华是机器人，除了没有所谓正常的“手”，他有血有肉有心有笑容。他的坚硬的外表与他柔软的内心——镜头已经展示了他蛋糕一般香甜、柔软的心——是有对比的。

(2) 小镇人

与爱德华的黑灰相比，小镇人的服饰都是明亮的、纯净的粉色系列，是温柔、娇美的颜色。除了雅芳小姐一家，其余的小镇人都有怎样的内心呢？

拿那个准备跟爱德华开理发店的马太太来说吧，在四周都是绿色墙壁的环境里，粉绿色的马太太开始脱掉外套，里面是粉绿色紧身衣，再脱，里面是黑色内衣，爱德华落荒而逃。粉色的外表与黑色的、复杂的、充满欲望的内在，这就是大多数小镇人的色彩。

(3) 爱德华与小镇人

概括地说，爱德华是非彩色，小镇人是彩色。导演用彩色与非彩色的外表区分了他们，他们从来都不是一类人，即使爱德华与金，也不是一类人。

在演播室，主持人问热门人物爱德华：“你有女朋友吗？”两个推镜头，将电视里蓝色冷调的爱德华和看电视的黄色暖调的金形成对比，都是大特写，爱德华的眼神茫然，金的眼神逃避，最后还是剪刀手触动了电线，造成短路——这个短路，也预示着爱德华与金的碰撞会造成短路。

另一次，爱德华因为金的缘故，答应为吉姆去开锁偷钱。虽然大家都穿深色衣服，依然不是一类人。夜色里，隐藏的警报系统响了，吉姆等人仓皇逃跑，所有的人都离开，只有爱德华留了下来。这时的剪刀既是凶器，又差点要了他的性命。当警察要他举起双手，爱德华顺从地听命，人们却以为他举起了武器。

警察在红色警灯的笼罩下不停地喊话，爱德华从绿色的光影中走出，惊恐地举手，色彩为绿色+黑色(影子是黑的)。

这是红与绿的对比与对峙。

就像那个关于捡钱的测试：如果捡到钱你会怎样做？A：收下这些钱；B：买礼物送给朋友；C：送给穷人；D：交给警察。爱德华选择了“B：送给朋友”，金觉得这样很可爱。想来，这也是导演的态度吧，因为在后来的《查理和巧克力工厂》里，主人公查理就是用捡到的钱买来巧克力结果中奖的。

总之，无论是测试里的答案对比，还是之前演播室蓝色与黄色的对比、或者偷盗场

面红色与绿色的对比，爱德华与小镇人的立场都是对立和对抗的。他从不曾属于这个世界，从他闯入的第一天就与这个世界格格不入。

非彩色与彩色，善与恶，这就是爱德华与小镇人的距离，永远也无法越过。

三、童话性质：忧伤而温情

《剪刀手爱德华》是一个童话，几乎每一个人都会这样评价。是的，有王子，有公主，有夸张的人物，有鲜艳的色彩，有恶人，有巫婆，却没有幸福、快乐的结局。

记得在《美女与野兽》里，最后，美女贝儿跑到野兽身边轻声说“我爱你”，野兽身上的魔咒立即被破除，受伤的野兽恢复了健康，变成了一位英俊的王子，城堡里所有的器具也都恢复了人形。美女和王子从此过着幸福快乐的生活。

而在《剪刀手爱德华》的城堡里，深灰色（黑色）的爱德华和白色的金却没有这样的结局，金说：“我好怕，我怕你死了。”之前剪刀手的还击造成了吉姆之死，金的白色衣服上沾满了血迹，红色再次冲击白色。爱德华轻声说：“再见。”金轻声说：“我爱你。”

美女说完“我爱你”之后，是离开。野兽未能变身为王子，美女与野兽最后没能在一起。

是的，这是一个有着童话色彩的忧伤故事，看似灿烂却很黑色。爱德华只得躲进灰色的城堡，挥舞剪刀手，日夜修剪他的植物、冰雪和爱情。

但是，跟海的女儿化成水面上的泡沫不同，跟快乐王子被丢进铸造厂的火炉焚化不同，《剪刀手爱德华》这个童话虽然忧伤却不悲伤，因为它还有温情，因为爱德华不需牺牲自己的生命，因为当冰屑如雪花般飞舞在自己公主的眼前和心头时，公主总会感受到这纯白而深沉的爱！

“你哭着对我说，童话里都是骗人的/我不可能是你的王子……”就像《童话》歌里所唱的那样，很忧伤，但是请别忘了后面几句歌词是这样的：“也许你不会懂，从你说爱我以后/我的天空，星星都亮了/我要变成童话里，你爱的那个天使/张开双手/变成翅膀守护你……”

这样，再回到讲故事的环境的时候，听见红衣老妇在温暖的炉火边说着：“我只愿他记得我年轻的样子。”就会有伤感的感动，或者感动的伤感。

而窗外，又下雪了……

《暖》的回忆碎片：一块冷一块暖

片名：《暖》（根据莫言小说《白狗秋千架》改编）

编剧：秋 实

导演：霍建起

摄影：孙 明

演员：郭小冬　李 佳　香川照之（日）

北京金海方舟文化发展有限公司　2003 年出品

故事简介：

为了帮助中学老师解决纠纷，在北京工作的林井河请假回到了 10 年没有回过的农村老家，就在井河准备返回县城的时候，他在家乡的桥头遇到了暖——一个他很怕见到，又从未忘记的人。暖瘸着腿，背着重物，对井河的出现反应平静。

很久以前的暖漂亮出众，能歌善舞，在村里人看来，暖迟早要离开农村。省里的剧团到乡下演出，暖爱上了团里的小武生，临走时，小武生答应有机会就接暖出去，可是除了暖之外，没有人相信小武生会回来接她。如果不是那次秋千上的意外，暖或许还有别的机会远走高飞，如果井河真像他上大学前所说的，毕了业一定要回来接暖，暖也许不会嫁给哑巴。现在，暖和哑巴结婚 7 年，女儿已经 6 岁了……

一、永恒回乡主题与诗意现实主义影像风格

林井河从北京回到阔别 10 年的家乡，偶遇昔日的初恋情人暖，曾经那么美好的暖已然成为一个安于现状的、邋遢的农家妇人，井河决定推迟回城的日期。同时，井河的出现也打破了暖自己以及丈夫哑巴心中的平静。时间之河慢慢倒流，往事、现实交织重现，那些过去的美好与负疚、良心与责任、爱与背叛，曾经被我们掩埋、遗忘，现在我们……将它们拾起，背负肩头……

一道熟悉的美丽乡野风景，一个熟悉的清淡故事和简单人物关系，更主要的是一种熟悉的流动情绪，《暖》的感觉和《那山、那人、那狗》十分相像——当然，后者人物关系更

简单更有力量。二者有一脉相承的情绪，是平静，是安宁，是流动，是悠远，是一种叫做诗意的东西。

暖，这个方圆百里又漂亮又能歌善舞的活泼女孩，这个有着温暖名字有着清晰目标的浪漫女孩，随着梦想和等待的一次次破灭，跌落至普通乡村女人的水平之下。也许，对女人来说，没有梦想是多么幸福的一件事——没有曾经，所以幸福。故事对于主人公暖而言，显然是残酷的，这位曾经有着丁香般芬芳梦想的姑娘，如今变成了这样。电影《暖》本应该是戴望舒名诗《雨巷》的残酷展开版，但因为选择的是走出山村的林井河的视角，影片顺着他回乡的脚步和回望的目光，引出一个永恒的游子的回乡主题，所以往事显得温情、含蓄，又忧伤凄美。井河的叙述仿佛一张过滤纸，将真实的残酷降低，将伤感和温暖放大，使电影呈现诗一般的纯净和唯美情绪。于是暖的命运多舛，全属造化弄人，所谓红颜薄命，让人感伤不已。记忆的碎片经过重组、删除、加强，使得过去的某一段生活符合心理需要。尽管真实的过去掺杂有幸福、爱情、成功、满足、痛苦、平庸、艰辛、仇恨，但是记忆总是随着时间的流逝而趋于简单和强化，过去的某一段时光是那么的美好，而另一段经历又是那么的痛苦。

霍建起说："我是想用一种比较朴实的风格表现一段情，一段逝去的、过去曾经有过的经历，从而表达人们对故乡的一种割舍不了的情怀。这中间有个人的情感，也有长驻于人一生记忆并引发情感反应的东西。《暖》讲述了一个追忆往日情感的故事，实际表述的是这么一种怀旧的心情。"[①]

如果说诗意现实主义电影是电影世界中的一块神秘花园，那么霍建起就是这个花园里一名辛勤的中国园丁。中国第五代导演的作品常常有非常鲜明的个人影像风格，那鲜明更多表现为对某种视觉语言的极端偏好。霍建起不同，他不极端，他很温和。《暖》不仅继承了霍建起一贯追求的绘画感，讲究构图、色彩和光线的完美，注重造型语言的运用，还更加突出了影像语言的表现力，更有意识地去运用影像语言结构影片。其节奏舒缓，情绪流畅，画面内的时间绵延悠长，穿越过去与现在，并被引入未来。

承袭霍建起一贯的画面优美、色彩清新的传统，《暖》依然以细腻、含蓄、唯美的镜头语言讲述恬淡、美好又惆怅的故事。我们选择其开头和结尾的镜头语言来分析它的"诗意"。

影片开门见山，从细节出发交代环境和人物，并定下冷清的感伤调子。从一棵树的小全景摇到骑车人（井河），摇到蜿蜒的山路，镜头升起来，呈现山区阴霾的全貌。

"家乡没有太大的变化，我却已经成了外人。每条路都还铺在原来的地方，仿佛在等我，等了十年，这让我的心中无端有些惭愧。"井河的旁白，占据了整个银幕的芦苇，和有油画质感的画面一起预言了影像的伤感诗意。

[①] 马智：《镜头中别一样的风景》，网易文化，2003 年 12 月 17 日。

女主人公暖和两头牛一起，一摇一晃地出现在稍俯的全景里。井河叫她，她回头，白薯秧缓缓地从镜头前划过。这是一个完美的对角线构图，背上白薯秧的绿色占据画面的三分之一，突出了暖的脸部特写。

没有任何铺垫，暖与井河——也是彼此与自己——的青春岁月狭路相逢。

之后，在一直下雨的阴冷现实时空与温暖欢笑的过去时空不断的交织纠缠当中，故事缓缓推进，而画面一直优美。镜头里长长的雨巷、水缸里刻意摆放的色彩漂亮的西红柿与黄瓜、金黄的麦场、曾经丁香般芬芳的姑娘，以及不时出现的哑巴盘腿坐在河漫滩上放鸭的大全景，应和着井河的画外旁白，格外忧伤而惆怅。可以说，整部电影唯美的画面、油画般的色彩都凸显了霍建起一贯的电影风格——如诗如画。

最后的诺言段落也很美。那边，全景里暖与哑巴相携走远，这边，白衣井河抱着红衣的小女孩丫，对丫说："等你长大了，叔一定来接你去城里读书。叔一定会来接你的。"井河再一次将丫搂在怀里。镜头的景别在升、摇中渐渐变大，直到俯拍的画面定格成一幅精美的油画。之后就是漫天的芦苇，井河哲理一般的旁白，影片结束。

从《那山、那人、那狗》到《暖》，霍建起一直善于用景致来表达人物情绪，亲情与爱情，希望与失望，挣扎与痛苦，如小桥流水般缓缓滑过银幕。故事还是老故事，只是看你怎么表达，正所谓"工夫在诗外"，诗的意境通过光影、线条、画面这些"诗的语言"得到了充分展现。外景选择在乡村，自然美景仿佛一个天然舞台，观众仿佛时时淋得到江南的细雨，处处闻得到野外植物的清香，感受到那个丁香般结着愁怨的姑娘的哀伤与彷徨。

对于电影，对于美化现实，诗意现实主义电影的欧洲代表雷诺阿表白："虽然拍的是取自现实生活的悲惨遭遇，实际上却是在几乎不由自主地描述一则令人心碎的、充满诗情画意的爱情故事。"

同样是诗意和感伤，同样是简约的美丽，诗意现实主义的中国代表霍建起声称："我希望在悲之中有美好的、温暖的东西。我觉得一个人如果只看到恶的东西，就会太绝望了。无论在什么环境下，人应该能客观地看世界，客观地理解这个世界，并化解你所遇到的不如意。如果有这样的心态，你会在平淡的生活中找寻到一种快乐。我不否认美化的倾向，我是个心很软的人，没法去面对生活中太多残酷的东西，因此宁愿把环境营造得很美好。"[1]

逝者如斯，物是人非。对于井河，昔日的景物、感情、故事如一首老歌，想起某处就是某句，所忆之处都是诗情画意。对暖则不然，回忆的感觉应该很痛，世事两面总是这样。"我的承诺就是我的忏悔，人都会做错事，但并不是每个人都有机会弥补自己的过失，如

---

[1] 马智：《镜头中别一样的风景》。

此说来，我是幸运的，我的忘却就是我的纪念……”借助《暖》结尾类似文言文的句式，我们要说，他的伤感就是她的伤痛，他的愿望就是她的绝望。电影本身是残酷的，意境看起来很美，但不能多想，这是每个事物的两面，也是这部电影的两面，影像唯美，画面考究，但有时也因过于刻意和工整而失去了些许舒展。

《暖》是电影，可它更像一首诗。它酝酿的，是绵绵咏叹和沉思的散点诗情，它展示的，是青春记忆中随处散落的一块块时间碎片。

这碎片，于暖和井河而言，一块是冷色，一块是暖色。

二、冷暖色调交织、前因后果纠缠的双时空

《暖》采用很传统的表达方式讲故事：从接近尾声的中间——其实对于暖，那就是尾声了——开始，先为暖的脚残疾设下一个悬念，然后故事在过去、现在两个时空中穿梭展开，最终揭开谜团。

对于故事分两个时空的电影《暖》来说，暖色基本属于过去时空，冷灰的蓝则是现实。

歌德在《色彩理论》中认为，黄色和蓝色是两种基本色质，构成色轴上的两个极点。蓝色是一种能量，它处于负轴，最纯粹的蓝色有一种夺人的虚无。它是蛊惑与宁静这对矛盾的综合体。

也许因为是优雅、忧伤、深邃、荡漾、纯净和内敛的“代言人”，蓝色深得众多大导演的喜爱。最能从中感受到蓝色忧伤情怀的是基耶斯洛夫斯基三色里的《蓝色》。偏爱蓝色的还有北野武，他说：“我认为所有的蓝色都是绘画时的画布。一般来说，画布是白色的最好。不过，使用彩色胶片时，白画布在影像上只会产生晕影，所以最稳定的画布还属蓝色系列的。当画布上沾染了各种颜色时，恐怕就不想在上面画画了。总之，我要统一到蓝色上。从影片开始到最后，我一直是在蓝色的画布上着色。”[①]

蓝色也是霍建起一直爱用的颜色，不然不会将原来的《行为艺术》改名为《蓝色爱情》。《暖》以蓝灰调作为影片现实空间主色调（图 1.27），这里的蓝色因为加入了淅淅沥沥的雨，所以显得比《蓝色爱情》里的蓝色要沉重得多。影片现实时空主要使用蓝、黑、白色彩，以大面积的蓝色系为主色，对背景环境、场景、道具等进行选择和加工，如蓝黑的巷子，昏暗的屋子。为了突出人物而又不影响色调，还选择了浅色作为暖和井河以及哑巴的主要服装色彩。整部片子在现实时空与回忆段落的后期，基本都是纯而冷的基调，始终有压抑感。

跟“北野蓝”稍稍不同，《暖》不完全是蓝，它还有一点点绿。

[①]《关于北野武的蓝色情结》，银海网站影人评论，2000 年 12 月 17 日。

跟《那山、那人、那狗》完全弥漫着生动的绿色也不同，来自生命本身跃动的绿色，在《暖》中只是一个个短短的停顿符号：它在俯拍的绿油油的田野中，它在仰拍的树影里，它在暖鱼池中淘洗的蔬菜特写里，它更在哑巴盘腿坐在河漫滩上的背影的大全景里，它还在邮递员的制服和自行车里……它随处可见，但它久久不来，这绿色，就是暖还有哑巴持久的等待。

每个人都有无穷无尽的等待，每个人都有挥之不去的过往，怀旧不仅是文学作品也是电影热衷的主题。因为是关于人生悔与悟的回忆，因为是诗意的怀旧，影片中的主色调——灰冷的蓝，是由蓝灰与雨共同营造出的清冷调子。

而暖意，只在大量冷灰烘托的少数暖色里。

在井河望着暖远去的方向的近景中，画面开始闪回。回忆，一开始是那么的暖。摄影师将爱情视为暖这个女孩人生色彩的最亮点，以丰富的色彩作为爱情的象征。在井河关于暖的幸福回忆镜头中，都运用了丰富的色彩和暖色调加强对比，使现实的不幸和回忆的幸福构成强烈的反差。

图 1.27 《暖》之蓝灰现实

集体经济时期的场院上一派繁忙的景象，有人在扬场，有人在荡秋千，少年的井河和暖无忧无虑，调子金黄。随着影调的转暖，回忆段落的镜头也随之摇动，变得灵动、流畅起来。每个人心底都有珍藏的回忆，回忆里阳光明媚，天高云淡。而那时，暖，也是那么完美和开朗。

最暖的暖意来自小武生给暖上妆的场景（图 1.28），暖调的光，那么多台灯，那么多化妆镜，那么多色彩堆积在暖和她的爱人脸上，随着摄影机的缓缓移动，透过纱帘，暖美丽的面容中流露出充满梦幻的目光，小武生为暖画唇（近景），笔描暖的红唇（特写），小武生仔细地看着暖（特写），一双手为暖贴头片（特写）。这一幕几乎金色的影像，与这些特

图 1.28 《暖》之最暖

图 1.29

图 1.30 红纱巾

图 1.31 红色烛光

图 1.32 红伞

写、这些红色的彩妆一起，构成暖人生中最高潮的华彩乐章。

红色往往在霍建起的影片中起到画龙点睛的作用。

在《暖》里，红色代表青梅竹马的少年情怀、青春无忌的美好恋情，还有婚姻、家庭，以及永远的希望。它是暖在麦田里唱歌、台上演戏，以及暖与小武生萌发爱意的恋爱服饰。那一天，在飞扬的麦田里，红衣服的小武生亲吻暖（图 1.29）。又一天，暖围着井河送的红纱巾，几乎要将秋千荡到天上去（图 1.30）。后来的一天，镜头从水中的红灯摇到岸上挑灯笼行走的人们，又一对新人成家了，暖注视着代表婚姻的红色蜡烛，泪流满面（图 1.31）。再后来的一天，井河举着红伞走过水乡（图 1.32），去探访暖和自己的青葱岁月，雨不停地下，天地阴灰，雨巷蓝灰，走到哪里，哪里就是一幅以红伞为焦点的风景油画。井河手中的红伞和彩色的糖纸不仅是穿红衣的丫的期盼，也成为暖新的希望。当然，这一次，是对女儿。

很多导演擅长用冷暖调区分不同时空，而《暖》不同的是，两个时空的故事相差十年，过去与现在在影片中不是分处两条时间跑道，而是一直纠缠在一起。根据人物情绪进行转换的时空并无特殊标记，这是对已经提高审美能力的观众的尊重。这正是侯孝贤与廖庆松所谓的“气韵剪辑法”，即没有过去、现在、未来的清楚界限，随人物的“情绪”去转换时空，于是观众的感觉更接近电影情感本身。观众所看到的也许都是现在，但这个“现在”里包含了过去与未来。

正像新历史主义理论家海登·怀特所认为的那样，所有的历史都只是“关于历史的文本”，而所有的历史文本都是一种“修辞想象”。历史不过是主体的认知过程，是现在与过去的对话。按作家苏童的话就是“历史的勾兑法”，人与历史的距离亦近亦远，我看历

史是墙外笙歌雨夜惊梦，历史看我或许就是井底之蛙。

无论文学还是电影，无论作家还是导演，无论读者还是观众，都有自己看待过去的方式。在这里，过去与现在双时空的交织，我们认为还有其哲学意义，那就是人生的无常与因果纠缠，那就是宿命。

这种宿命，在暖身上体现得尤为明显。暖是一个命运起伏和落差比较大的女人，因为希望，所以失望。

来看影片第一个回忆段落。

中近景。井河和暖荡秋千。

暖："井河，你看见什么了？"

井河："我看见稻草堆的尖了……"

大全景。远处，哑巴低头翻晒稻谷。

井河(OS)："哑巴在干活呢。"

中近景。井河与暖荡着秋千。

井河："暖，你看见什么了？"

暖："我看见北京了！我看见天安门了！"

第一个回忆段落仅仅用三个镜头就表明了宿命的力量。秋千上的井河和暖替对方看到了未来：多年以后，井河将代替暖走出山区走进北京，而最惧怕哑巴的暖注定与哑巴打后半生的交道。

在一开始的人中，暖是最想离开的一个，她把这种离开更多地寄托于男人的援手。在对小武生的等待失望之后，她又将希望放在了青梅竹马的井河身上。对暖而言，生活即是循环的诺言，循环的等待以及循环的失望。

也像井河一开始的旁白："遇到一个人，你对现实生活的全部感受就突然改变了。感伤像空气一样包裹着你，这时候她就是要你的命，你也不会逃避。"

这，应该就叫命运吧。

三、秋千与镜子：代表虚幻的造型符号

《暖》是根据莫言的小说《白狗秋千架》改编，白狗据说因为与《那山、那人、那狗》中狗的形象重复而在电影中消失。那么，秋千就成为全片最重要的影像符号，换句话说，它是诗眼。

在文学作品中，诗眼是一首诗或某联、某句中最能体现作者思想观点、情感态度、最能统领全篇、全联或全句的词语，它一般为动词或形容词。比如王安石《泊船瓜洲》中"春

风又绿江南岸”的“绿”，据说，王安石曾不厌其烦“易十许字，终定为绿”。又如宋祁《木兰花》中“红杏枝头春意闹”的“闹”，王国维赞之“一闹字而境界全出”。

借用文学理论中的这一概念，诗意电影中所谓的“诗眼”应该就是最能统领全片、有象征意味的造型符号，反复出现多次并有叙事或抒情功能的秋千就必然地成为《暖》这首抒情诗的“诗眼”，缺少它，则味道全无。

秋千，古语两字均有“革”字旁，千字还带走字，意思是揪着皮绳迁移。早在远古时代，人们为了获得高处的食物，在攀登中创造了荡秋千的活动。最早称之为“千秋”，取“千秋万寿”之意，后世为了避讳，将“千秋”两字倒转为“秋千”。后来皮绳逐渐演化成川两根绳加踏板的秋千。到了唐宋时代，秋千成为专供妇女玩耍的游戏，以练习轻捷、矫健的身手。打秋千时，人在空中荡来荡去，翩翩若飞，很有趣味。《开元天宝遗事》记载：“宫中至寒食节，竞竖秋千，令宫嫔辈笑以为宴乐，帝呼之为半仙之戏。”[1]

电影里的第一场秋千戏是个过门，只为了交代秋千的重要。井河说：“现在想来，我和暖之间发生的事情好像都和秋千有关。”

第二场秋千戏是我们前面分析过的二人看见对方命运的预言。

第三场秋千戏发生在无人的清晨，哑巴对着秋千打哑语：“我爱你！”之后，他疯狂推动秋千，仿佛推着坐在上面的暖，秋千见证了哑巴对暖狂热的单恋。

第四场的秋千上，井河看到了暖和小武生。哑巴推着井河，两个孤独的男人结成了失恋者联盟。

秋千第五次出现的时候，暖已经开始了第一次漫长的等待，井河送红纱巾给暖，暗示着内心的喜欢，暖似乎也开始高兴起来。

第六场秋千大戏揭晓了暖残疾的原因，虽然一共才三分钟，但真是漫长。而对于以格为单位计算的电影来说，也的确算浓墨重彩。从特写、近景到全景、大全，从俯到仰，从固定到推、拉、摇、移，35 个镜头不厌其烦地从各个角度拍摄，整部影片就在这样一组不停切换、飞翔的主客观镜头中达到高潮。借助飞扬的秋千，井河终于第一次有勇气向暖表达爱情。秋千出现过那么多次，只有这一次放弃了简约和内敛，放弃了不动声色和旁观，繁复的主观运动镜头将狂欢和诗意张扬到极致，放大了井河心中最美的一刻，“它成全了我的勇敢，掩盖了我的惊慌，夸大了我的力量。真想就这样永远地荡下去，那是一次真正的飞翔”。但是，在这之后，真正的飞翔戛然而止，只余一架断掉一边绳索的残疾秋千。

本片编剧秋实说：“秋千是一种假想的飞翔，它快要离开的时候又会有一种离不开的纠缠。”

当暖站在秋千上说“我看到了天安门”，当秋千上的井河看到麦田里的暖和小武生，

---

[1]《清明活动》，人民网，2002 年 4 月 4 日。

当秋千上的井河对秋千上的暖说“我喜欢你，我会对你好的，我不会说话不算话的”，井河又一次给了暖最美的想象。之后，又带给她更大的失望。这一次又一次的秋千上的言语、视线以及诺言，事后都被证明是一场空，是悬在半空的幻象。于是有人说，真实，就像影片中那个秋千架上狂欢的段落，荡得越高看得越远，摔得也越惨。

幸好，在片尾，已经离开秋千、离开过去纠缠的井河给了我们心理上的补偿，他对丫说：“等你长大了，叔一定来接你去城里读书。叔一定会来接你的。”

如果说悬在半空的镜像是没有实现的梦幻，那么，此时脚踏实地的诺言给人希望。

让我们把镜头向前回溯，看到那天暖凝视小武生的梦幻目光，翻到暖一生中最华美的乐章。金色暖调里的那种美丽，其实也是由无数的镜子构筑的虚像。

镜子，是博尔赫斯小说中一个常见的意象。在他看来，镜子几乎是这个世界之本性的全部隐喻。他在镜子里看到恐怖，他一生都在想摆脱镜子，然而，就像无法摆脱自己的影子一样他无法摆脱它。使博尔赫斯感到可怕的是那个镜子中的形象居然就是他自己的纯粹翻版，如果他看到的是一个与自己有差异的形象，也许他对镜子就并不怎么感到可怕了。而暖，是如此喜欢小武生为她举着的这面镜子，因为，她看到了一个全新的自己。她不知道，镜像是被做出来的“内容”，它完全可以说谎。暖，看到的其实是一个化妆后的脸谱，一个被遮盖的真实，一个美丽的梦幻。小武生离开之前将这面虚幻的小镜子馈赠给暖，那是又一个关于梦幻的梦幻。

除了秋千和镜子这两个与错觉、虚幻有关的意象，狭窄悠长的雨巷、水牛、鸭群、草垛、春蚕、芦苇、皮鞋、糖和糖纸、自行车等众多的象征造型符号都在《暖》的乡村田野中随处散落，散落在暖和井河回忆的各个角落，这些与暖、与井河、与哑巴甚至与丫的命运休戚相关的碎片和隐喻，因为篇幅的关系不能一一拾起来详细解读，但我们知道，每一片关于时间的碎片都映照着春天的花开、秋天的风和冬天的落阳，映照着蓝色诗情红色幽梦和依然熟悉的笑容。

《我的1919》:一幅历史的写生油画

片名:《我的1919》

编剧:黄 丹　唐娄彝

导演:黄健中

摄影:张中平

主演:陈道明　何政军　许 晴　修宗迪

西安电影制片厂、电影频道节目制作中心、北京电影制片厂　1999年出品

故事简介:

第一次世界大战结束,1919年初,中国驻美公使顾维钧作为本国政府的全权代表赴法国参加巴黎和会。中国虽然是战胜国,在和会上却处处受到歧视,野心勃勃的日本政府更企图继承德国在胶东半岛的特权。辩论会上,顾维钧慷慨陈词,从历史、人文等诸多方面阐明中国必须收回山东的严正立场,由此获得全国乃至全世界的一致称赞。

巴黎和会最终拒绝了中国的正义要求,决定由日本继承德国在胶东半岛的特权。国内由此爆发了声势浩大的"五四"运动,顾维钧的好友肖克俭等人也在巴黎集会抗议。而软弱的北洋政府竟然逼迫代表团在和约上签字。代表团团长陆徵祥等人左右为难之下只好出走,代表团仅剩顾维钧和王正廷两人仍在坚持外交斡旋。肖克俭眼见帝国主义列强重新瓜分中国的现状,愤然给爱妻留下遗书,在凡尔赛宫广场举火自焚……

《我的1919》无疑是一部历史题材影片,但它不是一部展现某个历史时期或重大历史事件的历史巨片,而是叙述历史中的一页或某个片断;它不是表现在历史的激流中起决定作用的某个伟大人物,而是追溯参加巴黎和会的外交官在历史瞬间的个人经历。所以说这部影片不是一幅"历史的画卷",而是一幅历史的"写生油画"。影片的摄影造型大部分也运用了这一绘画手段,贴切地表现了影片的主题。

黄健中导演拍摄的《我的1919》,与他以前的电影有很大的不同,从题材选择到风格样式以及人物塑造都是全新的。但是对摄影造型的要求及表现都贯穿着他一贯的美

学追求和审美趣味——强调和追求绘画性。摄影师张中平也同样是“绘画派”的高手，这部影片中的许多镜头画面，都像一幅幅优美的绘画作品。我们也不难看出，这些画面带有明显的现实主义画派风格和印迹。从光线的运用到色彩的配置选择都有着油画般的凝重和沉着；每个镜头的构图都完整严谨，符合绘画的法则；色彩变化不失调和，统一在主体色系下，构成色调；影片单个镜头画面的影像造型处理都很到位，没有什么毛病。但从整体影像构成和整体电影造型语言运用方面还存在一些不足和败笔，具体分析如下。

一、现实主义绘画和电影

现实主义绘画运动兴起于19世纪的法国，一批卓有贡献的法国现实主义画家为世界美术史写下了辉煌的篇章。杜米埃是法国现实主义绘画的伟大奠基人，他以纯熟完美的绘画技巧、豪放有力的写实风格，表现出现实主义绘画的艺术魅力。现实主义画派强调光与色的运用，注重光的真实自然，围绕着“光是创造使命”这一理念进行创作，以表现现实生活的真实为最高原则。这一画派还主张真实地表现大自然。让·米勒是19世纪法国最伟大的现实主义画家之一，他的代表作《拾穗者》世人皆知。另一位现实主义绘画运动的领袖人物是居斯塔夫·库尔贝，他的代表作《集市归来》、《筛麦妇》都体现出高超的写实技巧和对光与色的把握。这些现实主义的绘画作品确实给电影艺术家提供了很好的借鉴。现实主义绘画也正是由于自然真实的风格而与电影艺术更接近，所以更多地被电影学习、借鉴。

自彩色片发明以来，就有许多电影艺术家力求达到绘画的效果。直至今日，仍然有许多电影创作的造型因素和画面构成吸取绘画的经验，把绘画的造型法则结合到电影中，带有很强的绘画性，获得了很大的成功。像苏联五六十年代的影片《收获》、《作曲家格林卡》、《白夜》、《静静的顿河》等，七八十年代的影片《这里的黎明静悄悄》、《恋人曲》等，就有明显的俄罗斯18、19世纪油画的印记。法国70年代的影片《他的一生》、《红气球》，简直就如同一幅幅绝妙的水彩画；《苔丝姑娘》中有些画面就像米勒、透纳的油画，然而又极富电影性。在电影史上占有重要位置的我国影片《黄土地》更是绘画性电影的典范，而且是走向极致的超级经典之作。张艺谋的《我的父亲母亲》中的色彩部分，也带有很强的绘画性，精美绝伦。该片在柏林电影节得到银熊奖，当之无愧。

以上提到的这些成功作品，都有一个共同特点，就是他们不仅借鉴绘画长期以来的经验，运用绘画造型的法则和规律，而且结合电影自身的特性创造出电影艺术作品。

《我的1919》摄影造型方面，成功地借鉴了现实主义绘画的规律和法则，在光线和色彩运用上，在构图与影调的构成上，都创造出了一系列如同油画般的镜头画面，给人以

美的享受。影片对肖像的处理很有品位，对外景的风景处理则让人心旷神怡，颇有法国乡村风景画的味道。

二、形式追求：黑白时空与彩色时空

全片在影像造型结构上分成两大部分。第一部分是故事叙述的主体，也是影片中主要的彩色部分，即主人公顾维钧对1919年参加“巴黎和会”那几天发生的事件的回忆。从片名本身，到以第一人称的话外音展开故事都说明了这一点。这一彩色部分占了全片90%以上的镜头，其中还可以分出另一小部分，即肖克俭自焚前的回忆镜头——他与梅在一起的幸福时光。

第二部分是黑白资料片效果部分，虽然只占了不到10%的镜头，但从总体影像造型语言上来讲，完全运用了另一种造型方式，即纪实性的资料黑白片效果，追求纪录性的真实感和历史感。这两部分截然不同的造型手法显然是为了区别不同的时空。

类似这种造型手法在电影创作中也是常见的。比如《我的父亲母亲》把现实部分用黑白片处理，而回忆部分用彩色处理（因为这里的回忆是儿子幻想母亲年轻时的浪漫爱情，有很强的假定性，并不一定是真实的）。而更多的影片是把回忆处理成黑白片，现实部分使用彩色片。比如苏联影片《恋人曲》，就是把主人公失去爱情后的机械生活用黑白片表现，而热恋中的激情部分和重新找到爱情后的正常生活用彩色片表现。这些影片中影像造型语意都非常清楚，现实时空或心理时空的不同表现也很清晰。

《我的1919》影片开始部分出现黑白资料片效果镜头，创作者想给观众展示一种历史的真实感，把观众带到历史中去。第一个镜头是石狮子，背景浓烟滚滚（实际这个镜头是假资料片或者“人造”资料片，即把镜头做成黑白片并使影像颗粒变粗），然后接了三个真的历史资料片镜头，接下来又用了两个“人造”资料片——一个裸体男人奔跑的同时高喊：“战争结束了，可以回家了”，黑底上出字幕：“1918年11月11日第一次世界大战结束。”

至此，影像语意清晰明了，不管是真资料片还是“人造”资料片都是一种造型语言，传达出同样的语意——一段历史记录。

接下来从第7个镜头开始到第23个镜头，仍然是资料片式的黑白粗颗粒影像画面。从这里开始，黑白纪录性影像造型运用出现了问题，语意混乱。

在第7个镜头开始时，出现顾维钧回忆的话外音：“当某一个事件离你远去的时候，你意识到这就是历史。1919年在巴黎和会上主宰世界的那些首脑们，早已谢世。”这种听觉的语言信息传达给观众的是一个老人对亲身经历的远久历史某一时刻的回忆。

但在这里，视觉信息与听觉信息不统一，视觉造型语言也不统一，因此使观众产生

时空混乱的感觉。

第一，在闪现的黑白资料镜头中，第 19 个镜头是一个彩色镜头，内容是陈道明扮演的顾维钧坐在马车里沉思，而马车正行驶在 1919 年的巴黎街头，与资料黑白片影像同时空。同时空的事件用完全不同的造型语言表现，会造成时空错乱。第二，闪现的历史资料镜头中，历史人物也是后来影片中演员扮演的假定性历史人物，如法国总理、英国首相、美国总统和日本代表等，他们与影片中 1919 年的巴黎和会是同时空的。用纪录性的资料黑白片和绘画性很强的彩色片这两种截然不同的造型语言表现在同一时空中发生的事件和人物，一定程度上造成了视觉语言的混乱。

另外，在资料片从第 11 个到第 23 个镜头之中都加了 8~12 格黑片，造成“闪现”效果，令视觉很不舒服，似乎也没有太大的意义。影片中还有三处是用黑白资料片镜头样式表现的，一是法国总理克里孟梭遭暗杀，被枪击中的那场戏；二是“和会”进行时各国首脑争论的场面；三是法国警察镇压游行示威的中国学生和侨民。这三场戏都运用黑白片，以无声手法处理，与开始那场戏相同。同样的时空概念，完整的叙事流程，却用不同的造型语言表现，不能不说是一种盲目的形式追求。

三、人物肖像处理

摄影师张中平对人物肖像的处理非常成功，显示出其深厚的绘画功底，从而对整体影片现实主义油画风格的确立起到了关键的作用。人物肖像主要指影片中人物的近景、特写和中景画面，人物肖像处理即以刻画人物性格和人物造型为主的人像处理，通过画面构图、人物的形体动作安排、光线的细腻修饰、色彩的搭配选择，以及背景物体的影调配制，达到突出人物精神面貌和人物造型的画面效果。优秀的人物肖像处理，具有生动的艺术感染力和自身美感价值，是一部影片成功与否的重要组成部分。

影片主人公顾维钧出场的镜头是：顾坐在马车上沉思，背景是深褐色的，衬托出一张年轻俊美、富有智慧的中国人的脸。后窗透出远景，呈现出背景空间，虽然面积很小，但作用很大，使衬托人物的深暗背景不致被“堵死”，有了一个“气孔”。镜头画面用光突出人物形象，很有伦勃朗人物肖像画的味道。但背景密度几乎没有，如再提高半档光圈，背景密度就更完美了。

许晴扮演的梅这个角色的出场，是在火车站。她的第一个亮相镜头就是一幅绝美的人物肖像画。接下来顾把她接到住处，二人谈话，顾和梅的肖像处理都非常精彩。肖克俭出狱后见到梅的夜景戏，虽然戏的内容表现得很不真实（革命人没有亲情，见到书比见到老婆还亲的处理手法一点都不感人，对人物的塑造也显得生硬、概念），但这场戏的人物肖像处理却妙不可言，使这场戏得到了补偿。以上对顾、梅、肖的肖像处理，构图精确，

章法鲜明，色彩雅致，色调统一，光线更是生动完美，如同一幅幅绘画作品，具有生动的艺术感染力，使影片中的人物更加可爱、可敬。

陆总长和顾维钧等人在一间大屋里讨论问题的一场戏，背景是亮的窗子和深暗色的窗帘，摄影始终利用暗亮互衬的原则处理人物，亮的人像用暗背景衬托，暗的人物又被放在亮的背景上。而人物始终是突出的，有独特的美感。

肖克俭自焚是一场很重要的戏，他以此抗议列强们的不公正决议。这时应该有一幅很好的人物肖像来表现中国人民英勇无畏的精神，而且这幅具有象征意义的人物肖像应该令人过目不忘。然而，遗憾的是，创作者没有把握住，没有拍出这样一幅肖像。这场戏中画面造型并不生动感人，造型语言的情感渲染力及象征意义的表现力并没有被运用好。

四、其他摄影造型语言

也许是由于创作者太注重镜头画面的绘画感，追求绘画构图和光线的完整性，使得整部影片的运动镜头运用不多，且没有力度，更没能发挥出运动镜头的表现力。

电影的运动性是其区别于其他艺术的最主要特性。电影摄影机拍摄出来的运动镜头有着丰富的表现力，它既可以创造出生动流畅、色彩丰富的视觉效果，又能表现人物的心理情绪、营造特殊的氛围和抒发情感。运动镜头可以使画面造型更具感染力，更有力度，对于加强影片的动感、节奏感和流畅性是不可缺少的手段。例如，顾维钧第一次在“巴黎和会”上义正词严地谴责日本是“窃贼”那场戏，演员表演激昂有力，台词铿锵、掷地有声，表现了中国人的聪明才智和爱国热情，以及中国人敢于面对世界列强说“不”的民族尊严。但这场戏的视觉造型、镜头语言都没有力度，比较平稳，只用了中景、全景和少量的近景镜头对切和几个滚摇镜头，从景别变化、角度变化到镜头焦距变化都不大，更没有大的运动。这场戏造型手段过于平稳，缺少激情，造型语言只是客观地平铺直叙，没有直接参与剧情。电影是视听艺术，要依靠造型语言渲染情绪、烘托气氛，只靠演员的表演和台词是不够的。

影片的运动镜头总在可动可不动之处显得牵强。比如，镜头跟着一个职员从楼上下来，然后跟随他到各屋通知升旗时穿中式服装，以及陆总长和顾维钧坐在客厅里等待法国总理换衣服等几场戏的运动镜头。在这里，动还不如不动好。

顾维钧最后在“和会”拒绝签字那场戏，用了两个大移动镜头：镜头从门外进入大厅；镜头在大厅中较快地移动。这里的运动镜头已经让观众感到戏将推向高潮，一场暴风骤雨就要来临，如果继续下去，就会是一个淋漓尽致的高潮戏。可惜，镜头又固定了下来。而且，顾维钧拒绝签字时的一段话——也是全片最重要的关键戏眼，却只用了一个中景镜头完成，人物背景很乱，不仅没衬托出人物，反而扰乱了画面，实在令人遗憾。

本片中场面的处理都不够理想。例如，中国人抗议示威，法国警察镇压那场戏，在那么一个狭小的蹩脚的空间内完成。还有，肖克俭自焚一场，应该是惨烈的、壮观的，但他却是一个人孤零零地坐在那里。虽然身披中国国旗，地上铺着巨大的英、法、美的国旗，场面却不感人，也不壮观，倒有几分凄凉。可能由于在国外拍摄不方便，或资金不够充足所致。

《我的1919》场面镜头运用最好的一场，是顾坐马车到火车站接梅。1919年巴黎的社会百态、历史景象和平民百姓展现在观众眼前，具有历史的真实感。总之，这部影片在造型语言上有着明确的追求，风格样式也很鲜明，绘画感很强，特别是对历史的质感处理和把握十分到位。影片是在历史片领域所做的一次很好的探索和尝试。

《海岸线》:海岸之滨,绿红之间

片名:《海岸线》(*Hae anseon*)

导演:金基德(Ki-duk Kim)

主演:张东健　朴智娥　金泰宇

韩国　2002年出品

故事简介:

韩国海岸警备队上等兵姜汉泽,是一个一心想要抓间谍的所谓"好兵",可负责看守海岸的他却错误地枪杀了醉酒后在海边与女友亲热的平民。就是这一枪,改变了姜汉泽、被杀者的女友美英、姜汉泽的同僚金上士和整队看守着海岸线的军队的命运。疯掉的姜汉泽不再是战友而是敌人,对此时的海岸警备队来说,敌人和同志变成一个模糊的概念……

韩国导演金基德的《海岸线》以大海为背景,诠释了朝鲜半岛被分割后的军事状态,在这一背景下讲述了一群不同身份的人集体走向疯狂的故事。这是金基德少有的军事和政治题材的电影,作为釜山影展开幕片和韩国少有的18岁分级成人电影,《海岸线》是金基德自《漂流欲室》之后第二部引发广泛争议的影片。

事实上,对于金基德的电影创作来说,《海岸线》是一个惊喜,因为一个好的导演除了关心个人生活和情感,更应该关注的是整个民族乃至社会的变更。这部电影最大程度地描述了韩国独有的民族生存意识以及南北之间格局造成的分割形态。尽管题材不同,画面还是继承金基德一贯的风格——压抑、异化、极端,甚至血淋淋。

一、绿之极端压迫

《海岸线》影片从头到尾使用最多的两种颜色是红和绿,甚至有人说红和绿在这部电影中俨然变成了黑白片里的黑与白。这种说法是否恰当另当别论,这个比喻却着实将这位天才导演的绘画天赋表现无遗。

图 1.33　暗绿士兵和他的红嘴唇

红与绿的使用几乎成为这部影片解读方式的一种外在符号，并贯穿始终。金基德所有的电影迄今为止都没有放弃暗示和隐喻，而色彩在其中所起的作用是不得不提的。绿色，作为军队的生命色，如同一个背景色贯穿电影始终，而不一样的是，金基德将这种我们都习惯的象征生命的颜色赋予了更丰富和复杂的解释。

这部电影出现的所有绿色大约可分成四种。第一种是暗绿偏红，即在暗绿中少量混杂红色的绿色。因为红和绿的结合本身会造成色彩的死亡并最终向黑色靠拢，而红色的比重又极少，所以最终呈现的依旧是深重窒息的墨绿色——这种绿色虽然还保存着墨绿的内敛、深沉，以及压抑的质感，但或多或少的已经出现了一种主观情绪，那就是与血、死亡相关的暗示，更明确一点说，那就是和“身体”相关的内在世界。

电影里，夜间场景一般都与“对峙”和“枪火”相关。从视觉上考虑，这无疑是最具有渲染力的，在情节上也合情合理。此时的绿色尤其突出了上面所提到的偏色，这种偏离少而微妙，而这微妙的变化贯穿始终，让这部电影更有魅力。

当士兵开枪误杀那个男人的时候，画面的暗部几乎占据整个画面的四分之三，剩下的四分之一中就是渗透着红的幽绿——生命在转瞬间变得脆弱不堪，人在恍惚中要面临质问：难道我们原本就想要如此么？我们所做的一切是否是理所应当的？那些生命里的最美好的东西为什么会变成这种样子？阴森、恐惧、疯狂，甚至转眼间就濒临死亡。每一个人，无论在电影里还是电影外，都曾在幽绿中被强压，被纠缠，被惊吓，被逼迫。

谁都没有得到谁的理解，谁都没有得到谁的宽容，创造这种掺杂欲望和毁灭的恐惧之绿的人不是金基德，也不是我们这些解读者，它源于这个世界，从来就存在着，也从来没有离开过我们，如影随形。

除了和厮杀、争斗有关的幽暗之绿以外，另一种深绿有着很明显的冷峻、残酷——那就是混杂少量蓝色成分的墨绿（图 1.34）。

影片一开始的几组画面有着沧桑和痛苦的诗意，描述士兵们在泥水中训练的场景，画面呈现饱和度很低的绿色，近乎接近于黑色，这个场面从一开始就奠定了一种基调和

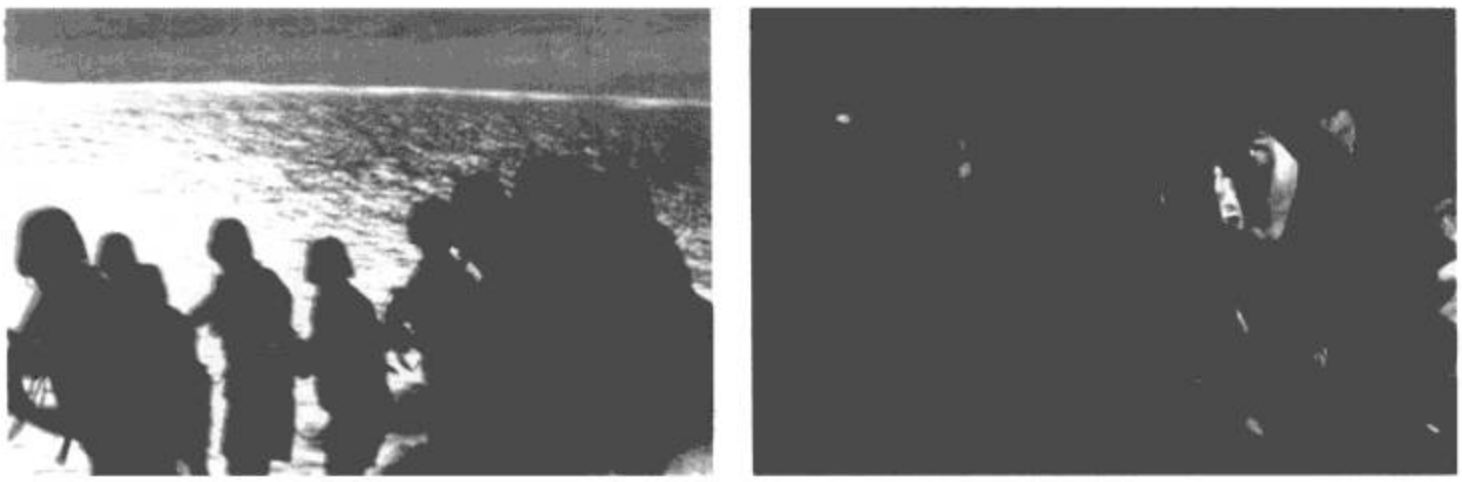


图 1.34　夜之浓绿

状态——强压。

这样的用法很有意思，将一种本身处于中性的绿加点冷色的蓝并且将明度降低（有时依旧保持原有的明度关系，这和户外的拍摄光线有关），配合《海岸线》里的大海，是否有一种不情愿的远去之感，疏离之意？

如果说那种掺杂红的幽绿是一种身体上的指示，是一种个人世界的注解和解答，那么偏蓝的绿色将意味着一种精神实质和一种生存状态。

第三种绿为怪异的偏色的绿，即从枪口的取景器里看出去的绿（图 1.35）。它是极端绿，异化的绿，它属于个人，属于金基德电影本身。

第四种绿则是“还原绿”，即还原真实的绿，如草绿色。

图 1.35　枪口取景器里的变异的绿

这种绿较为普通，也较为真实，虽然用得较少，出现的场景和次数也很有限，但作为影片重要解读方向和情绪出口，至关重要。

士兵在阳光明媚的午后踢球（图 1.36），远景中大面积环境的绿色，全景中草地的绿色，以及士兵军装的绿色，这些阳光中的鲜活色彩和鲜活生命本身一样真实、灿烂。

这种绿是生活本来面目的还原，也是生命本真状态的描画，只可惜这样的绿并不多，这种美好的描写不会出现太多次，更不会存在太久的时间。第一次出现在足球场的时候，影片前面的压抑情绪通过这样明亮干净的画面得到一个缓解，这是带来章节与章节之间节奏感的一种手段。创作者会有意识的让情绪的流动处于不断变化当中，所以在这“还原绿”中又出现了一

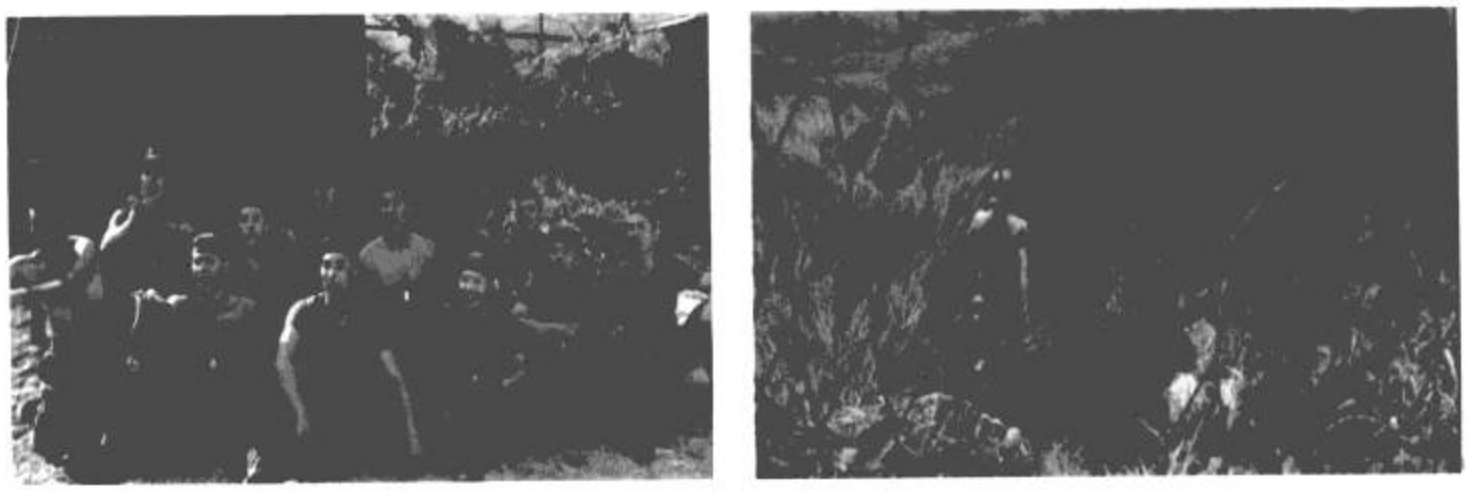


图 1.36　还原绿、正常的绿

个红——血红色的嘴唇——带来色彩的变奏。这是男主角姜士兵的嘴唇，他隐藏在草丛之中，正在练习突然袭击，枪口指向的是他的战友、同伴。我们在看的时候也许还不会感受到这一个外来红色突发性的作用，但是随着情节不断的发展，我们会明了原来暗示无处不在。

结尾处依旧是那个足球场，依旧是那片蓝天，依旧是我们曾经熟悉的场景——我们怀念那些美好的日子，那些美好的时光再也不会回来，那个足球场一分为二的场景如此清晰又如此模糊，带着无限的伤感。

绿色是中性色，有着包容其他色彩的能力，也有不动声色的沉重，同时它还能与金基德所热爱的"红"构成最具有画面张力的组合色（二者本身也是互补色）。于是，在《海岸线》里，绿色担负了一个重要的职责——对个体生存和民族生命力的全新诠释、主观构建，以及深度反省。而绿色之所以可以如此丰富，很多时候并不因为色彩本身，而是因为创造色彩的这个世界，它的复杂和丰富决定了我们解读色彩的心理状态。

对于韩国，对于韩国导演金基德，他的绿色空间或许凝聚了他对军人、对生命、对民族、对国家、对美好的时光、对自然的和谐的各种情怀。

二、红之疯狂出口

电影一开始就出现了绿和少量的红，非常特别。绿色明度很低，而红，则是金氏惯用的高饱和度红，色反差很高，红色无疑已先声夺人的成为画面视觉中心点。

如果说幽暗的绿色代表两种实质性的东西——生和死，那么红色一开始就如同一个谜，一个悬念——为何男主人公嘴唇的颜色如此鲜明，如血色一样？这一抹红色在我的内心是暂时被搁浅的颜色，如同针扎在心里，许久，都说不上来的隐隐疼痛。

红色最初的母体似乎来自人本身，这是我坚持的观点。我们对红色在潜意识上有一种亲近感，它似乎有一种天然向心力，这和绿色不一样。不和谐的美有时不是作用于

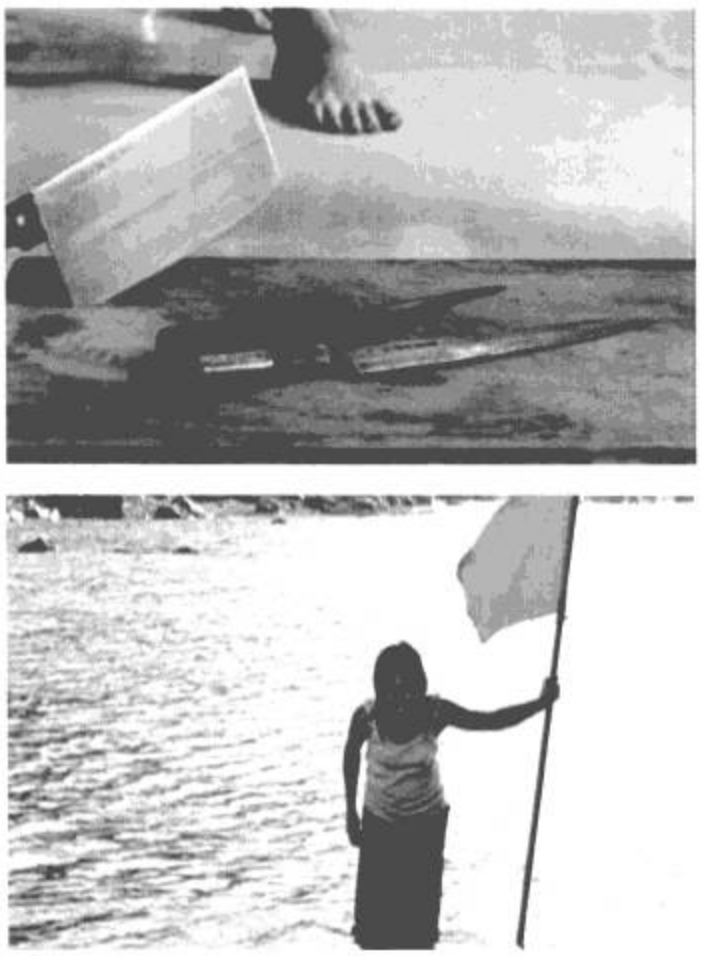


图 1.37 受到惊吓的女人疯了

我们的眼睛，而是作用于我们的内心。金基德将美化变成了极致——如诗如血。

金基德的电影世界（当然也包括他的色彩世界）是一个减法世界，没有嘈杂的世俗，但却指向我们每日生活的世间；没有纷乱的场景，但却蕴藏着剪不断理还乱的整齐。一切东西经过这位哲学大师精心打造之后，成为一个个符号。物件是符号，色彩也是符号，姜士兵血红的嘴如同一个小的窗口，内部通向人，外部通向“世界”——韩国的世界，海岸的世界，整个民族的世界。

女人发疯后的嗜血（图 1.37），吞鱼，都是最直接的倾诉。生命似烟花，转瞬即流沙。那些即将爆裂的热情终归要有一个出口——疯女人要有，疯女人的哥哥要有，姜士兵要有，我们也要有。

每个人选择了各自应该有的红色：女人疯之前是浅红——那是少女的红，羞涩青春，美好初恋；惊吓过后是血红色的沉淀——女人完成了第一次，眼睁睁地看着自己的男人死在这血肉间，这是人性最极端的红，是对生命无限挽留的红，也是刺向每一个人内心良知的红。

而贯穿姜士兵身体的暗红色和厮杀密不可分。这应该是属于黏稠的血的色彩，应该是预示这个处于敏感和虚荣之中的男人将面临的抉择。毫无疑问，他一定会开枪，但一定会不安、内疚、挣扎、痛恨。

结局是关于一场没有战争的战争，挣扎和苦痛都是在内部，战争也发生在内部，一切只不过是惊弓之鸟般的自我摧残，痛苦的是自己，是同胞，是兄弟，是战友，也是所有曾经的美好时光。

一切的红色在身体里孕发，像生命一样热烈、感人。一切的红色也都在成长之中变质，可怕、疯狂。我曾经无悔地选择了炽热的红，在以后的岁月里我将用剩下的生命之绿给它新的生机。

海岸之滨，南与北，男与女，军与民，红与绿，纠缠如影相随。

三、海浪之音，曲终人散心不散

《海岸线》这部电影采用最多的环境音是海水的声音，与此相关的气息是和时间亲吻的味道。也许直到电影最后你才能感受到那种南北分离——当士兵们在球场上的快

乐时光如一张旧照片一样定格在我们眼前，一种巨大的伤感、无限的感怀与无奈顿时偷偷袭击了我们。

电影音乐是韩国电影魅力的组成部分，声音和画面一起共同营造了一个金氏风格的映画世界。

音乐本身是有色彩的(如莫扎特)，而色彩也是有节奏的(如克利)。钢琴的声色，有关乐器的铺底，节奏舒缓，音色悠扬，似乎是专门为蓝色的大海而谱写的音乐，唱词的内容则是对美好时光的无限留恋，也是对内心世界苦闷和挣扎无处诉说的伤感和无奈。

幽蓝的大海作为背景，配上金基德独有的红和绿，难道不是悠扬音乐的伤感情怀隐隐诉说的最好方式么？音乐铺垫着情绪，画面于是有了明确的情感指向性，色彩的视觉冲突也因此更明显，红色更加血腥，绿色更加压抑。

同一首主题音乐，在影片里出现了五次，刚开始时是有唱词的中性语调，节奏基本属于平稳的压抑状态。中间的变奏音乐发生了变化，疯女人的音乐出现时画面多数在海边，那是我们能够明确感受到的遗憾——遗憾的生命在唯美的气氛中消散不去。此时的背景音乐更加舒缓，女生的唱词优雅清纯，应该是我们青春爱情的留恋；此时的画面简洁明亮，疯女人的奔跑像在起舞，让人对她的命运感到怜惜。结尾的音乐最有画面氛围，大气高昂，其独特之处是唱歌的人嗓音沙哑、滞缓。这种隐藏在深处的无限忧伤让我们措手不及，甚至无法自已。

原来，每个人都是无辜的，每个人都是被伤害被搁浅的形态，每个人都会获得我们的同情，这就是整个电影的高明之处——“如果一部电影里的每个人都是受害者，那么可以说每个人从一定程度上都是无辜的，那么造成这一切的一定是更为深重的话题背景。”

《枕边禁书》:色彩画中画与平面蒙太奇

片名:《枕边禁书》(*The Pillow Book*,又译:枕草子)

导演:彼得·格林纳威(Peter Greenaway)

主演:邬君梅　伊万·麦克格雷格(Ewan McGregor)

英国/日本　1999年出品

故事简介:

清原诺子(邬君梅饰)童年时,每逢生日,作家父亲就会用毛笔在她脸上写下她的名字,并说:"上帝造物之初,画上他们的眼、舌以及性器。"之后父亲会亲吻女儿的额头。

长大后的诺子因此深深迷恋那些让她想起感性肌肤的各类纸张的味道,正如与她相隔近千年的同名女作家清少纳言在《枕草子》中所说:"纸张的味道,好像雨后突然来访的情人的肌肤味道。"

在被无数男人书写之后,诺子终于找到了她的情人兼"纸页"——精通六国语言的英国人杰洛,自己也顺利由白色纸页过渡成黑色毛笔,由被动书写状态成长为主动书写状态,从而成就了自己枕边禁书的第一部——肉体之书。

后来,嫉妒造成了情人之死。诺子遂以其他男人的身体写成诱惑、青春等篇章,最后以"死亡之书"宣告了出版商的死亡,从而为父亲和情人完成了复仇!

一、女性的成长:书写还是被书写

《枕边禁书》讲了一个奇怪的故事,再加上它奇怪的形式,这决定了它不是一部中庸的影片。英国导演格林纳威借助一千年以前的女作家清少纳言的话——"人生中值得相信的事,我认为有两件:肉体和文学的喜悦"——说出了这部电影的主题词,那就是女性、人体与书写。在导演眼里,人体是一本打开的书,希望"我能够像看书一样地阅读你"。

所以在这部关于文字的影片中,白纸黑字的"书"是一个隐藏的主角。

1. 清少纳言与《枕草子》

《枕边禁书》中有两个女主角,其中之一是古代女子清少纳言,在日本文学史上真有

其人。

平安时期女性文学大出风头，除了物语文学，日记、随笔题材的文学也开始萌芽并走向繁荣阶段。这一时期大量涌现的女人专用的假名文字，发展了优秀的散文文学，在文学史上形成了全世界都少见的独特的女性文学时期。在这些女性文学的杰作中，其中一部就是清少纳言的《枕草子》。

清少纳言，清是姓，少纳言是官职。和很多女作家一样，名字未知。她曾于公元991年左右做皇后定子的女官，很有才华，能读懂《汉书》，是当时公认的机智才女。《枕草子》的"草子"，即"册子"、"本子"的意思，"枕"虽然有种种解释，说成"座右的册子"也未尝不可。

《枕草子》文字精美。同样是对自然、风物的描写，因为作者敏锐的感受力和准确性，以及与她个人思维的完美结合，所以有着别的作品所不可企及的光芒："皎皎明月夜，坐牛车过河，牛迈着脚步，水像水晶般破碎开。""不相称的是，雪落到卑贱的人家，又遇着月光照进去，是很可惜的。"[1]

《枕草子》被称为平安时期"美"的辞典。

2. 格林纳威与《枕草子》

《枕草子》全书共三百多段，段段互不衔接，由类聚、日记、随想三大部分组成。类聚部分根据当时流行的列举文（物尽）写成类纂性的东西，如"山"、"树木的花"、"优美的事"等。[2]

格林纳威借用了《枕草子》的清新文字、伤感情绪，以及完美的空间表现力，拼贴出一个新鲜而华丽的故事。当然这都只是形式，重要的是讲述一个从古至今女性的成长和女性的力量由量变到质变的过程，不仅视听信息丰富，而且有说服力。

导演格林纳威说："一开始你看见了语言，而语言变成了肉体。""30年前，我读到阿瑟·韦利的《枕草子》英译本，我想清少纳言应该见一见韦利，因为他让西方人对东方文学产生了兴趣。所以在我的影片里，伦敦的阿瑟·韦利变成了香港的英文翻译杰洛，而旧京都的清少纳言变成了新京都的诺子。"[3]

童年时，姑妈经常为诺子朗读文学名著《枕草子》的片断，说这是与之相隔近千年的同名同姓女子所写的一本书。

格林纳威利用多媒体的方式，将巨大的汉字制成幻灯片投射在成年诺子家的墙上，时而是夜与昼，时而是春、夏、秋、冬，这些字并不是随意选择的，因为在《枕草子》的开篇就是：

---

[1] 参见清少纳言：《枕草子》，周作人译，北京：中国对外翻译出版公司，2001。

[2] 参见西乡信纲等：《日本文学史》，北京：人民文学出版社，1978。

[3] 米·布于等：《彼得·格林纳威——在自己领域里纵横驰骋的人》，载《世界电影》，1998年5期。

"**春**天的破晓真是美。天空渐渐放白，山的轮廓清晰起来，一抹紫红色的晓云横挂在天际。**夏**天最美的是夜晚，月夜当然就别提了。暗夜里，萤火虫到处飞着，或一点两点，微光掠过，别有情趣。这时雨落下来就更有意思了。**秋**天是日暮时刻，夕阳闪着斑斓的光辉，渐渐落下去，这时乌鸦归巢，三只四只两只，你看得那么认真，大雁横贯高空，越仔细看越觉得有意思。黑幕终于降临，风声响，虫声高。**冬**天清晨最妙，晨雪妙趣横生。霜真白，即使没有霜，也让人冷得发抖，赶紧生起火，送到廊下去，雪中送炭。白天微微转暖，火盆没人经心，渐渐变成了白灰，可不太好。"[1]

这就是《枕草子》的第一段，时间已经过去一千年，文字依然感人。

作家用散文诗的手法，在时间的推移和色彩的变换中发现刹那间的美，同时对于时明时暗的光和暗影的妖艳幻象都感到别有情趣。这已不是朴素、原始的感受了。[2]而在清少纳言之前，没有任何人在表达空间意识上达到这样完美的程度。

回到电影中来。

透过这些一千年前的美丽的文字意境，全身布满光影的诺子仿佛就是从平安时期后宫"春夏秋冬"中走出来的清少纳言。

3．诺子与清少纳言：我书故我在

电影里，清少纳言是一个从写作中得到快感的女人。在影片中，这个娴静的古代女子始终或坐或立于书桌前，外表安静，内心炽热（导演用鲜艳的色彩表现）："清晨坐在砚台和白色的纸张前，是一件最快乐的事。""对了，毛笔是快乐的工具。"

"和清少纳言一样，我的嗅觉相当敏锐。我喜欢闻各类纸张的味道，她让我想起感性的肌肤。"长大后的诺子还爱用中文念《枕草子》："写作本身是一件平凡的事，但它却是多么珍贵。"日语重复一遍后，一千年前的清少纳言接着说："假使没有写作的话，生活将是多么索然无味。"

"女人独居的地方须是很荒废的，就是土墙什么的也坏得不像样子，水池里长满了水草，院落里即使不是蒿莱丛生，沙砾之间也处处露出青草，显出凄凉的景象——这才别有情趣。"[3]清少纳言时代的女人所处的是一个一夫多妻制的时代，女人处于只能等待男人在夜间来相会的状态。日本古代的贵族风俗是，男女结婚后，如女方不是正妻，男方就只到女方家过夜，翌晨离去。正妻有的被迎到男方家去，其他一般也仍住在娘家。

这是那时很多日本女人的写照——孤独与等待。

虽然也是孤独与等待，但"这才别有情趣"。早期女性主义者清少纳言就这样以超然

---

[1] 清少纳言：《枕草子》，3页。

[2] 参见西乡信纲等：《日本文学史》。

[3] 同上。

的态度对待自己的处境，消极地反抗着妇女可怜而不幸的命运。

已经很不容易了。

同样是独居，诺子的房间宽敞奢华。不仅奢华，不仅不用等待，还有男人为其自杀。

同样是女性主义者，因为前辈的启蒙和自己的领悟，诺子善于主动出击。

漫长的一千年的等待与期待，才发酵为积极与出击。

变化中间有一个过程，不是说一千年这个数字，而是一个成长的过程，一个质变的概念。

诺子不是一开始就有成熟的女性主义思想的。除了清少纳言的启蒙教育，诺子的女性书写自始至终源于男人。最初是父亲，而后是丈夫，再后是爱人，最后是仇人。

父亲的书写，使诺子从小就痴迷于纸张的味道。不，是痴迷于被书写的快感。

父亲在诺子脸上写字，代表的是男性对女性的命名和规定。这实际上暗合了亚当用肋骨造夏娃的经典神话。每一年生日的书写/命名仪式，提醒生为女儿/女性的诺子，父亲是她的创造者。从唯有父亲有命名权这一点上，我们可以读到“男性先于女性存在”的权力话语的无所不在。[①]

丈夫的拒绝书写，迫使诺子逃离婚姻，寻找更大的书写空间。后来，男性杰洛的第一次邀约——“用我的身体当书，你的书”，促使诺子反思。她第一次在蕾丝花边的身体上试探着写下两个大字：“爱情！”很快，诺子宣告：“现在起，由我来写，我要做笔而不是只做纸！”

至此，诺子顺利完成由被书写到书写的转变。

由被动到主动，女性成长起来。

在诺子说出她的女性主义宣言时，导演心思巧妙地把屋子布置成由“春、夏、秋、冬”四个幻灯片大字构成的环境，宛若一千年前的清少纳言也看到了这一从毛毛虫到蝴蝶的蜕变。

最后，在负载“死亡之书”的杀手身上写下“不再冰冻，不再沸腾，纸的热情已失，页的叙述已尽……”之后，诺子签上自己/女性的名字，宣告了出版商/父权权威的死亡。

自信的女人，内心有力量的女人，终于取得了命名权。

做纸还是做笔，这是一个问题——一个女性主义的问题。

可以说，没有清少纳言就没有诺子。

没有文学名著《枕草子》，就没有女性电影《枕边禁书》。

二、色彩画中画与平面蒙太奇

《枕边禁书》全片绝大篇幅采用“画中画”形式，即 2~4 个小画面同时搭配着主画面。

---

① 参见程青松：《国外后现代电影》，江苏：江苏美术出版社，2000。

“画中画”常见于电视屏幕，第一个在电影中熟练运用这种新技术的就是爱别出心裁的格林纳威。

由于运用新技术，影片以《枕边禁书》为媒介，人物在三个时空——古代（静态彩色）、记忆（黑白京都）、现实（彩色香港）——中自由穿行，单一画面转化为多焦点。虽然挑战观影者以往的视觉经验，但 1+1>2 的拼贴效果，加上导演信手拈来的视听元素、精美的画面构图（别忘了格林纳威的画家身份）、缤纷的色彩感觉、典雅的台词，还有他奇异的想象力，与最最独特而绚丽的人体书写一起构成了一次行云流水的摄影机舞蹈！

影片中几乎所有画面都是用溶解方式转化，几乎所有的转场都用的是《枕草子》中的句子。比如诺子从婚姻中逃出来的那场戏，画面是诺子在火车站与亲人告别，画外则是清少纳言的念白：“离别是凄美且壮烈的，互道再见是复杂的。”彼此伤害，失去对方……在华丽的色彩中，清少纳言静静地直面镜头，仿佛看得见一千年后诺子的离别，仿佛看得见一切的流转与轮回。毫无叙事意义的飞机意象不时出现，也代表着时间虽然流逝，一切故事都是老故事。

1. 三个大的时空

(1)黑白童年

《枕边禁书》第一个镜头是黑白的小女孩特写，即清原诺子童年的生日命名仪式。作家父亲用白色毛笔蘸上黑色的墨汁在女儿的脸颊、额头、嘴唇写下她的名字，并说：“上帝造物之初，画上他们的眼、舌以及性器，以免那人忘记。”

之后父亲亲吻女儿的额头。

随着“玫瑰玫瑰”的音乐响起，诺子照镜子（图 1.38），镜子里的黑白变彩色——脸还原为黄色，毛笔字的黑色变为红色（图 1.39）。而周围的颜色还是黑白（母亲或者是姑妈，以及镜子外的诺子）。只是镜子里的颜色变了——这红色，应该是诺子的心理颜色，所以导演特意在镜子周围加上了诺子名字的红字（图 1.40）。

随后，画面再变为黑白，命名仪式还没有结束，父亲（图 1.41）一边在诺子的背上签上自己的名字，一边说：“上帝认可的创作，会签上他的名字，泥人才会变为真人……”黑色

图 1.38

图 1.39

图 1.40

图 1.41

图 1.42

图 1.43

的名字一笔一画写上去(图 1.42),变为艳红的字(图 1.43)。

从开头一分钟的镜头可以看出,在童年回忆里,基本是黑白,只是偶尔会有鲜红的细节出现——都是导演要突出的事物:父亲的名字,诺子的名字,父亲对诺子的命名。

(2)彩色《枕草子》

关于《枕草子》的描写与朗读,都用彩色图像与文字的叠化处理。清少纳言每次出现都穿着颜色艳丽的衣服——红色的衣服,跟《枕草子》文字相配的画面也都是纯度很高的暖色。

比如在诺子六岁时,姑妈又在念《枕草子》,清少纳言列出各种妙品:中国织锦、精美的刀、佛像中的木屑、皇后出巡的仪仗队(图 1.44)……但是因为叠化文字,所以呈现出来的彩色就像蒙上了一层灰色薄纱,若隐若现。

(3)彩色香港

彩色香港是影片的现实时空,占据全片大部分内容。它是一个渐变的过程——无论色彩还是诺子的成长。

香港一开始也是灰色的。人生中的第一场大火之后,飞机到达香港,色彩由告别的黑

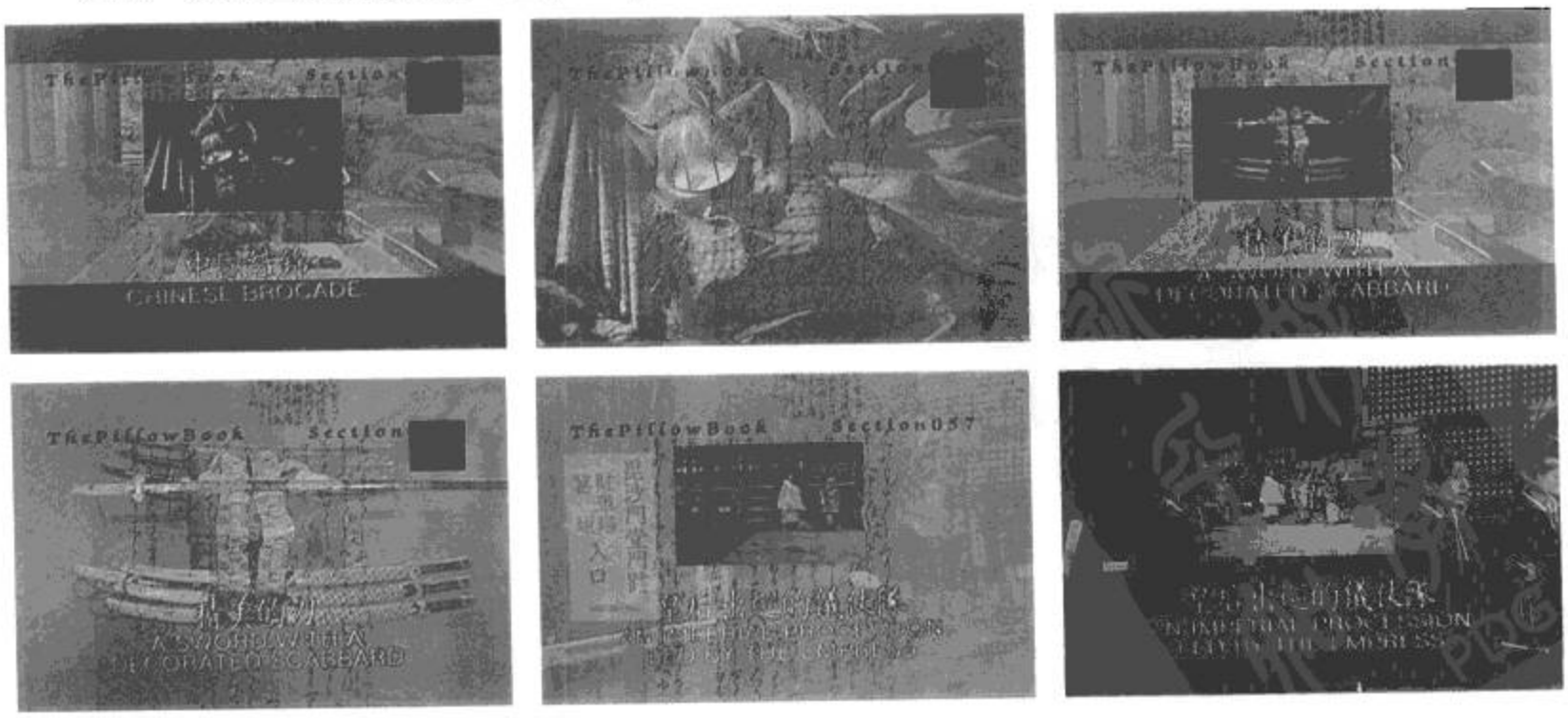


图 1.44 朗读《枕草子》的彩灰

白变为暗淡(饱和度很低)的彩色——蒙上一层非常非常淡的红。做模特,工作变了,爱好没变,诺子继续写着自己的枕边书——无论文字还是身体。

后来,色调蒙上淡淡的绿,看起来,文字的书写似乎容易一些,而身体的书写陷入两难境地:是找个会书法的普通情人还是找个不懂书法的好情人?而且年老的,无法领略诺子的感觉;年轻的,则容易分心(图 1.45)。

图 1.45 香港的色调偏绿

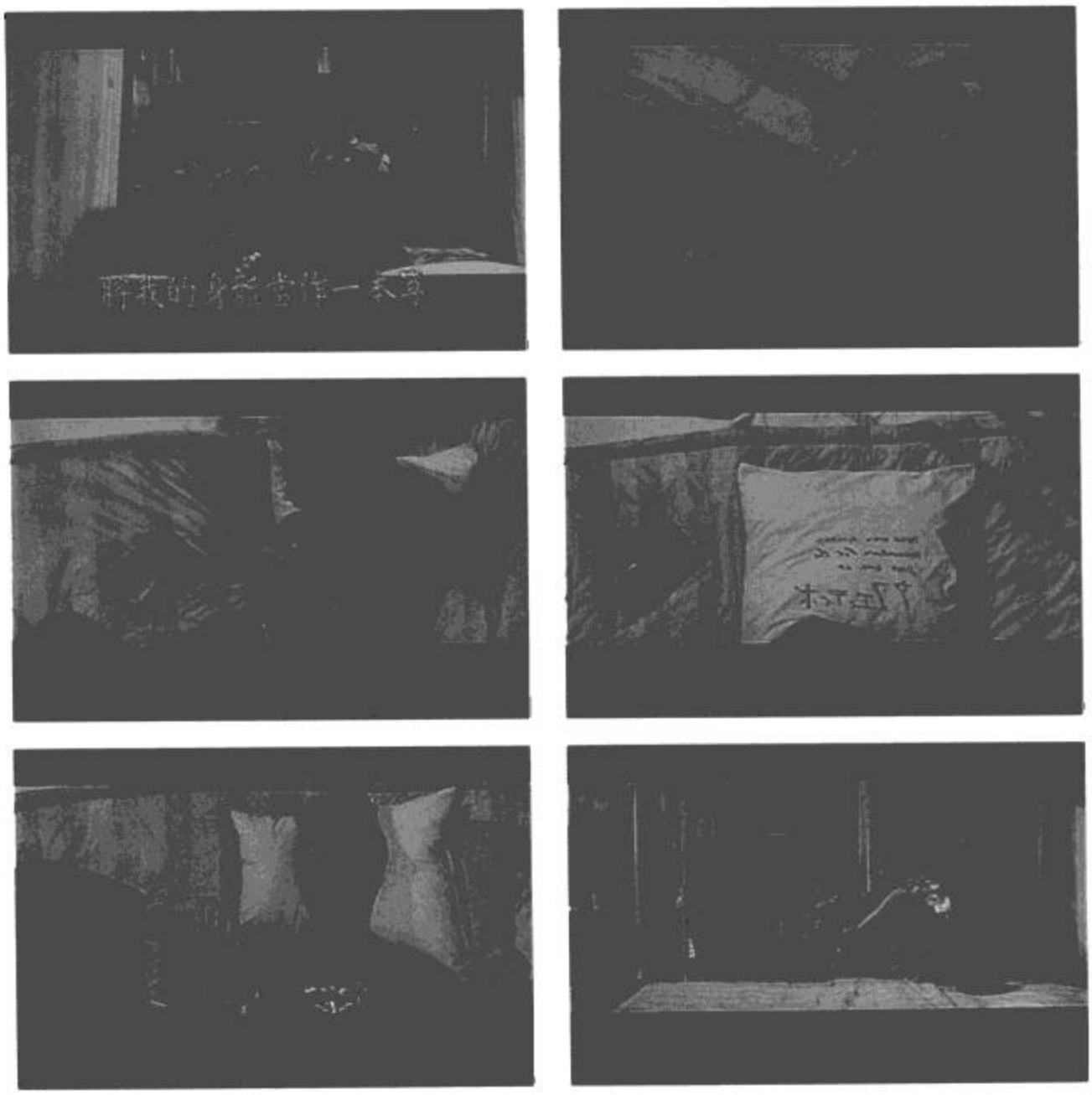


图 1.46　诺子遇见杰洛

诺子与会四国文字的英国人杰洛在餐馆的相遇，成为她成长的转折点（图 1.46）。画面色调依然淡绿，诺子也穿绿色的衣服。诺子让杰洛用日语、法语和英语在自己的背上写："我们在餐馆结识。"接着，诺子将字迹印在枕头上。

诺子要求杰洛在自己胸部用犹太语写乳房的字样，结果却不满意，认为这完全不算书法，只是涂鸦，是毫无品位的涂鸦。大怒的诺子要求杰洛离开，杰洛邀请诺子在他身上写作："用我的身体当书，你的书！"

杰洛的邀约促使诺子反思，在自己家里，诺子在镜子上写："把我当成书的一页。"然后，第一次在蕾丝花边的身体上试探着写下两个大字："爱情！"

这一段笔与纸的色彩是：（无色）先用水在镜子上书写→（黑色）笔在镜子上书写→（黑色）笔在（黄色）身体上书写→（黑色）墨汁冲进（白色）浴缸。

在餐馆和家里，除了身体、毛笔以外，还有两个作用类似的道具，即镜子和白色枕

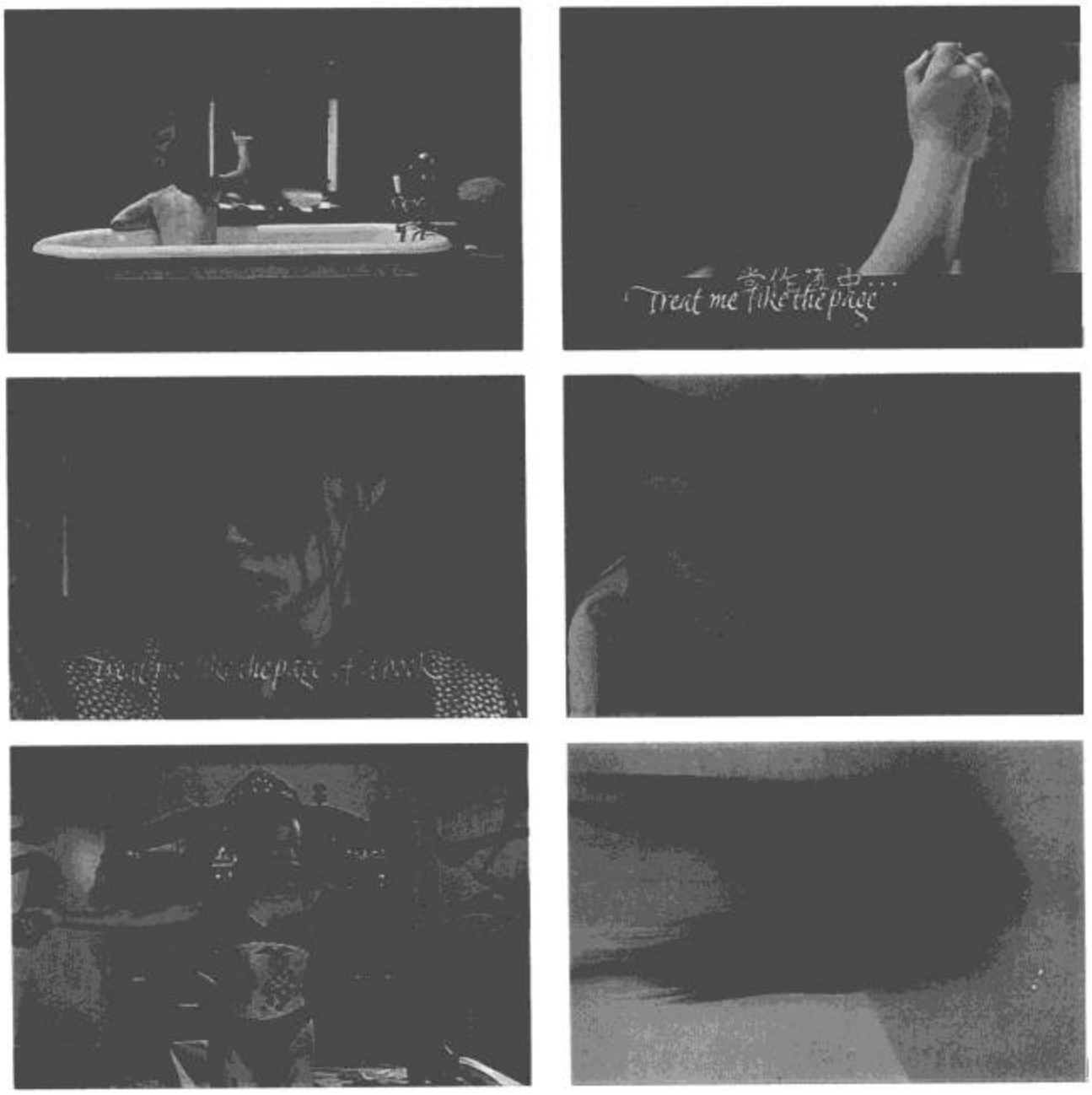


图 1.47　女性主义宣言的水墨草稿

头。它们都要反映出字的形状和颜色。镜子当然是电影常用的一个道具，镜中的图像一样，而方向相反。从此，诺子开始改变。很快，诺子宣告："现在起，由我来写，我要做笔而不是只做纸！"

这一个段落由非常水墨、非常美的黑色流入白色浴缸的画面结束(图 1.47)，算是一次美丽的草稿。之后影片正式开始进入美丽的浓度很高的绿色段落——不仅做纸，而且做笔的段落。

2．黑白与彩色、听觉与视觉的纵横交织

童年记忆里，姑妈对诺子说，有一个一千年前的女作家与诺子同名，写了一本《枕草子》，等诺子 28 岁的时候，这本书刚好一千岁。

于是，夜晚姑妈常常为诺子读《枕草子》，成为诺子幸福的回忆。

姑妈念书的画面总是这样的顺序：先是黑白，然后黑白映衬中的彩色，而后彩色占据整个画面，三部曲的黑白到彩色自由转换。色彩画中画，色彩相继对比。比如此刻姑妈

继续朗读:“第二,银碗上的米刨冰;第三,紫藤……”画面先是在我们已经理解的剪辑方式上叠化交织,之后很快加入另一个叙事元素——父亲与出版商的苟合。

小女孩在听故事当中,拉开门,出现了两个男人的画面。在姑妈的画外音中,诺子见证了父亲与出版商的肉体与利益交易。读书声持续:“第四,雪中梅;第五,吃着梨子的可爱小童。”同时画面也开始出现《枕草子》的书法与父亲出版商画面的叠化——字迹背后的丑事。

在这个听故事的段落,黑白与彩色的交织分为几种,一种是夜晚姑妈念书与书中的文字,一种是书中的文字与图像再现交织,还有一种是诺子听的美丽《枕草子》——美丽可爱的事、令人心动的事等画面,与所见的黑白的肮脏的画面——父亲用肉体与出版商换来的出版书稿,两两交织。这三种色彩画面的交织还包括听力和视觉的交织,非常的复杂,也非常令人震惊。

于是,在诺子的记忆里,应该有两种童年往事,一是听力里的彩色美丽的事情,二是视觉里的黑白肮脏的事情。这两种冲突的色彩记忆无疑会影响她的人生,也确实影响到了她的人生。

影片在白衣诺子复仇结束的段落,又回归到黑白画面。

黑白画面里,诺子说:“今天,我 28 岁,我可以写自己的《枕草子》了。”几个叠化镜头之后,诺子用水为自己白衣的婴儿命名(图 1.48)。女人的特写之后,影片在花的静物全景

图 1.48　诺子对女儿的命名

里结束——这绿色花盆里，花的下面就埋葬着自己的爱人——女儿的父亲。字幕渐渐升起，花儿由白色渐渐变为红色再变为白色。

从黑白到彩色再到黑白，意义已经不同。

形式和内容哪个更重要，是艺术里永恒的话题。这个问题在《枕边禁书》里已不成问题，因为古今交融、形式内容完美交融。最开始，《枕草子》和清少纳言很可能都只是引子，引导着导演构筑故事框架。文学，东方文字之美，激发了西方导演拍电影的兴趣。但最终这次自由的色彩书写，又使一千年前的日本文学青春焕发（相信有很多人和我一样去看《枕草子》或《日本文学史》）。

时空流转，文学电影水乳交融，黑白、彩色叠化交织，早已分不清，哪个是引子哪个是正文，哪个是前因哪个又是后果。

三、人人都有的十三章枕边禁书

清少纳言有一本《枕草子》。

格林纳威有一本用光影书写的《枕边禁书》。

诺子有一本终于在男人的身体上完成的《枕边书》。

其实无论古今，无论男女，无论有没有“枕边人”，每个人都有一本自己的“枕边书”：

第一章肉体之书，第二章清白之书，第三章愚人之书，第四章流动之书，第五章暴露之书，第六章情人之书，第七章诱惑之书，第八章青春之书，第九章神秘之书，第十章寂静之书，第十一章背叛之书，第十二章伪装之书，第十三章死亡之书。

只不过写作的语言不同：日语、汉语、英语、手语、暗语、眉目语……

只不过写作的风格不同：华丽或者朴实，流利或者呆滞，简单或者深涩……

只不过写作的方式不同：有的用笔，有的用电脑，有的用摄像机，有的用钱，有的用手，有的用身体，有的用心，有的用梦……当然，还有一种古老得好多人都不知道的方式，不要笑，那就是爱情！

不是长就是短，不是这十三章就是那十三章。

开头总是出生——肉体之书，结尾总是消失——死亡之书。

在规定的格式内。

清少纳言的内容是：美。

紫氏部的主题是：荣华与衰落。

格林纳威的是：性与死亡。

诺子的是：人体书写与女性成长。

工整着、潦草着、幼稚着、老练着、一丝不苟着、龙飞凤舞着。

一人只有一本。不许涂改。

看你怎么写了。

第二章

运动摄影

女帅男兵

《女帅男兵》：用运动的摄影机表达情感
《说出你的秘密》：心理片与运动摄影
《天上的恋人》：发觉残缺深处之唯美
《紧急迫降》：运动镜头的表现力
《天上草原》：二维空间思维模式制约运动镜头的表现力
《战争生活》：数字化纪录片的运动镜头

电影经过一百多年的发展，已经形成并拥有了自己独特的语言和表现手法。运动，当然是电影摄影最重要的造型元素，“是银幕造型的第一艺术特点”，是电影摄影的生命。法国电影理论家雷内·克莱尔认为：“如果有一种电影美学的话，它可以概括为两个字：运动。”

电影运动摄影是一门综合的、特殊的语言系统，从表现功能来看，摄影机运动的美学意义丰富复杂、深刻微妙，它不仅可以叙述、描写、议论、抒情、寓意、象征，为镜头创造一种语言，完善电影的叙事表意功能，而且可以使电影观众跟随摄影机进入画面，随着画面角度和距离的变换形成变化多端的方位和视角，制造出动感、动势，营造节奏、韵律，从而获得其他任何艺术都无法企及的审美效果。

运动摄影在电影里的作用巨大，功能繁多：它不仅扩展镜头的视野，增强画面的动感和空间立体感，还有利于展示动作的场面与规模。运动摄影也通过展示事件的发生发展过程而加强画面的逼真性和可信度，揭示画面形象间的有机联系，创造出生动的主观视觉感。并通过画面中视觉元素的内在联系形成强化、对比、悬念、寓意等多种表现效果，形成视觉节奏和韵律，赋予画面独特的情绪氛围。不仅如此，运动摄影还是影片风格的主要构成因素之一。

本章节选择了几个不同类型的影片来阐述运动摄影的作用。

在体育题材电影《女帅男兵》里，一开始就确定镜头画面要追求“运动美”，要表现出被摄体运动的魅力和摄影机自身运动所产生的美感，追求运动镜头与运动本身的水乳交融，把感觉和感情变成某种运动的方式表现出来，发挥各种不同运动镜头的表现力，使运动镜头有韵律感、节奏感、速度感和情感，决不为动而动。在拍摄中，摄影机的角度也很关键，坚决排除电视转播角度和“观众视点”——这种角度和视点没有创造性。正的俯角拍摄和大仰角拍摄的角度以及“NBA 角度”会使影片更生动引人，表现出篮球的魅力。

运动镜头对于表现人物心理情绪和心理感受有特殊的效果和不可替代的作用。某种形式的运动镜头对于表现某种人物心理，或让观众产生何种心理感受是有规律可循的。在创造心理时空，达到心理恐怖感方面，移动镜头最为常见。可以说，运动镜头与心理片是不可分离的一对孪生姐妹。心理片《说出你的秘密》中，有一半镜头都是运动的，而且运用得也很恰当，使影片如行云流水一般顺畅自然。它常常使用不规则的运动镜头——特别是移动镜头，来制造悬念、增加恐怖气氛。女主人公何利美，雨夜酒后肇事逃逸。从此，她心理上有了“鬼”，经常不得安宁，时时处于心理恐慌和心理恐怖之中。摄影师恰当地运用了一些移动镜头来营造这种心理恐慌和心理恐怖的气氛和悬念。有时，

摄影机低角度、广角镜头，擦着地面的急推或突升，也令人感到恐惧，营造出幽灵般的感觉。

《紧急迫降》是一部探索空中惊险样式的影片，它运用各种摄影手段、大量特技和电脑三维动画等，创造出空中惊险的真实感和视觉刺激，把一种想象中的真实（现实生活中很难见到的景象）和氛围展现在观众眼前，使其惊奇、震动、被吸引，继而受到感染。电影以运动镜头（以及声音效果）来表现紧张、惊险、悬念的影像奇观，以激起观众欣赏、投入、参与的巨大兴趣和情感共鸣。同时，表现人在特定环境和面临生死考验时的人性、道德、勇气和意志，最终达到弘扬英雄主义精神以及团结互助的高尚品质这些主题。

艺术片《天上的恋人》讲述的是一个极致的故事。创作人员试图从由哑巴、瞎子、聋子三个人构成的“失语”状态中寻找爱情之真谛，回归人性之优美。而摄影师邵丹则用绘画式的镜头语言，展现了一个构建在山崖上的唯美乌托邦，让我们透过“遮蔽”、“阻隔”等等生存困境，实现对“残缺”的审美超越。《天上的恋人》作为一个主要依靠视觉去体会人物内在心理的电影，作为一个追求唯美和写意的电影，更应该注意对运动镜头形式多样性和丰富性的把握。

《战争生活》是雷吉奥的“生活三部曲”的最后一部，沿袭前两部纪录片风格，依然无情节、无对话、无解说，完全由一系列按照某种节奏剪辑的画面组成。运动，成为这部影片的灵魂。影片在一系列的运动镜头之中开场，定下沧海桑田的变化基调。

运动无处不在。它，已经成为人类的生活方式，更是电影的表达方式。

《女帅男兵》:用运动的摄影机表达情感

——摄影自述[①]

片名:《女帅男兵》

编剧:孙晓青　缪　鲁

导演:戚　健

摄影:梁　明

主演:蒋雯丽　陈宝国　刘　烨　刘　强

天津电影制片厂/电影频道节目制作中心　1999年出品

故事简介:

北斗男篮俱乐部在甲A联赛比赛之初引进了不少球星,但球队成绩并没有提高。主教练田野辞职后,总经理章挺大胆起用了原中国女篮主力队员闻捷,让她出任北斗队的主教练。闻捷出任一支男队的主教练不但遭到北斗队以姚远为首的主力队员的反对,也让男友不能理解,但是闻婕大胆改进北斗队的战术,发挥北斗队的整体优势,终于把北斗队带上了甲A联赛的冠军宝座。

一、电影创作与生活

近两年拍了《黑眼睛》和《女帅男兵》两部体育题材的电影,就有人把我定位在擅长拍体育片上,认为我在处理体育比赛和训练时,摄影造型和镜头运用得恰到好处,有感觉、有激情,一定是个热衷于体育运动的人,或者是个球迷。其实我对体育一点都不感兴趣,当别人如痴如醉地看世界杯足球赛时,我可以在一旁看小说。

拍摄一部体育题材或其他题材的电影,对我来说没有什么不同,关键在于怎样来拍一部电影。我所热爱和追求的不是某类题材而是电影本身。一个摄影师要有感觉、有感

---

① 摄影自述者以及文中的"我"为本片摄影师梁明。

情，拍出的画面才能像情节、人物一样成为电影重要的组成元素。造型语言镜头的运用要和整部影片的主题、内容、风格样式水乳交融，要把创作者的感觉和情感与电影中的人物结合起来，运用镜头画面表现在胶片上，传达给观众。我想，只要有了这些，其实无论拍摄什么题材的电影都一样能够出色。

“生活是创作的源泉”，这句老话并没有过时。

生活经历给电影创作者潜移默化的影响是不争的事实。我对体育不感兴趣，但对篮球却有特殊的感情和经历，因为我在 NAB 的故乡、美国公牛队的大本营——芝加哥，生活了六年多。篮球是芝加哥生活的重要部分，每一个芝加哥人都以公牛队和迈克尔·乔丹为傲，话题永远离不开篮球。芝加哥人对于篮球早已超出了热爱的程度，而是达到了疯狂和痴迷。我在这样的环境和氛围中生活、学习，耳濡目染，对篮球有了特殊的感情。在大量观看 NBA 比赛转播时，出于职业习惯，我对镜头的拍摄角度和镜头运动倍加关注，看电视转播比在现场看比赛更来劲。因为 NBA 比赛转播的摄影用了许多新奇的角度和特殊的运动，经过摄影机的艺术加工传达给观众后更生动感人。这次有机会拍摄一部篮球电影，使我极有创作冲动，兴奋万分，把几年来看 NBA 的感受和体会运用到镜头中，把对篮球的感情融入镜头中。如果说这部影片篮球比赛和训练拍得还不错，能够感动人，那就是生活给予我的灵感和启示。

二、总体摄影造型构想

在 NBA 的故乡受了几年篮球熏陶，使我对篮球比赛有了特殊的兴趣和感受，一拿到剧本，首先跳入脑海的就是如何拍好球赛镜头，围绕这个中心进行影片总体的构思和设计。我在摄影阐述中订了几条拍摄原则：

第一，这是一部体育片，它的风格样式应该是活泼、亮丽的，充满动感和青春气息的。色彩基调是暖的橙色调，但并不单一，在总体色调中会有许多变奏。强调其丰富性和明快性，强调总体统一和谐而不是局部统一。色彩运用分成“生活中”和“运动中”两部分。“运动中”用饱和度高的纯色，追求明亮的色彩效果，用以突出运动员的朝气蓬勃；而“生活中”的色彩虽然也比较明亮但程度上要灰一些，有混合色的效果而不是高饱和度的纯色。在已经比较明快的色调中，我加入一个最明亮的饱和度和最高的亮色作为支持色，使色彩对比更加夺目，强调体育题材的竞争性和活泼感。

第二，坚决排除电视转播角度和“观众视点”。这种角度和视点是最令人烦腻和没有创造性的客观记录（NBA 转播除外）。要让观众看到他们在比赛场里和电视屏幕上很难看到的角度和运动方法，要利用独特的角度和新奇的拍法让观众感受到篮球比赛更精彩的一面，强调视觉冲击力和画面张力，突出多变的非常规的角度和大广角镜头所带来

的特殊感受和新奇视觉效果。在影片中，我们运用了许多大广角镜头和大广角与长焦结合对比使用的镜头，一些正的俯角拍摄和大仰角拍摄的角度。同时还运用我们称之为“NBA 角度”的镜头（如在篮板正后面拍摄并升移的镜头）使影片更生动引人，表现出篮球的魅力和生活的丰富。

第三，抓住运动做文章。题材决定环境和场景，在这部电影中不可能有广漠的原野，雄伟的山川或秋日的白桦林，有的只是运动场、比赛馆等。从常规意义上讲，这种被摄对象很难拍出视觉优美的画面。但我们知道，运动本身就具有魅力，这种运动包括运动体和摄影机自身的运动。在这里，镜头画面要追求一种运动美，要表现出被摄体运动的魅力和摄影机自身运动所产生的美感，追求运动镜头与运动本身的水乳交融，所以我们决定在运动镜头上下工夫，把感觉和感情变成某种运动的方式表现出来，要发挥各种不同运动镜头的表现力，使运动镜头有韵律感、有节奏感、有速度感和有情感，决不为动而动。

三、如何拍摄篮球比赛

对于一部篮球题材的影片，比赛场面拍摄的精彩与否关系到整部影片的成败。但拍摄比赛镜头难度很大，不易把握。因为要求运动员演戏式的比赛和走位将是不可能也不可取的。必须要让演员和运动员一起真正地比赛，全神贯注地投入，把比赛时的紧张激烈程度和他们兴奋、遗憾、喘息、疲惫的神情抓住，才能生动感人。可这样给摄影技术造成很大困难：首先，焦点不好跟，不仅无法测量，而且镜头将如何运动？跟哪一个主体？都是难题。只能现场抓拍，靠目测和感觉跟焦点。其次，构图和光线也不好把握，运动起来，位置瞬息万变，球的运行速度极快，又不知它被传到哪里，镜头能跟上球不是件容易事，只能靠现场感觉把握。

幸好，我们在正式拍摄之前，跟着甲 A 联赛转战南北，跟拍了四场比赛。由于球员服装、场地等问题无法衔接，所以一些非常精彩的镜头用不上，但练就了功夫。摄影机可以判断方向，准确地跟球甩拍到位，焦点也能凭感觉基本把握准确。在正式拍摄中我们运用了许多这种跟球甩拍的方法，效果不错。

为了拍好球赛的训练，我们设计了许多拍法，以使镜头丰富多变、感人。比如用斯坦尼康拍摄，把摄影机当成一个队员；利用大炮的长臂和升降功能，紧贴队员局部，然后拉开，镜头从主观变成客观；还有用手持拍摄、镜头摇动随意捕捉等方法，把不同的拍摄方法和运动方法结合在一起，达到一个丰富多彩、变化万千的运动镜头效果。

四、让运动的摄影机充满感情

20年前，在北京电影学院上学的时候，我看过一部苏联影片《恋人曲》，摄影师是帕塔什维里，这部影片的画面至今仍历历在目。20年，在人的一生中是漫长的，20年的电影拷贝也许都褪色了，但留在我记忆中的画面却仍然鲜亮、生动。这些年来，我看过的电影有几千部，为何这部电影记忆犹新呢？是因为这部电影的摄影机充满激情——它是一个创造者！难怪它被评论界认为是“热恋中的摄影机”。

充满激情的摄影机是摄影师创造的，是摄影师把自己的感觉和情感融入到了镜头里面。一个电影摄影师不是达成一部影片技术要求与质量标准的技师，也不是拍几幅漂亮画面、几个灿烂秋日与明媚春光的风景摄影家，更不是构图、光线、色彩运用上挑不出毛病的匠人。一个摄影师不仅要有感受、有激情，更要有把激情转化到摄影机上、拍出感人画面的能力。这种画面才会具有内涵，充满感情，并能打动观众。张艺谋的《红高粱》就是这样一部经典之作，镜头画面把人性的豪放、狂野、洒脱无畏表现得淋漓尽致。

在《女帅男兵》中，我试图把对篮球的感情和对人的情感表现在镜头中。结构镜头的切入点是如何能表现剧中人物的感觉和情感，而不是构图的完整和光线的漂亮。比如在最后取得胜利后，运动员把闻婕教练扔向空中，我反复琢磨，怎样才能把此时此刻剧中人物的心情用镜头表现出来？这是全场戏的高潮，也是人物心理情绪达到高潮的最重要时刻。最后我用了一个大俯瞰，从上面拍，调动了所有手段：高速摄影，镜头旋转，演员的服装是亮黄和大红。人物抛得越高，离镜头越近。不仅拍到了氛围和场面，也同时抓住了人物激动的表情。所有的感情都通过镜头视觉语言传达给了观众，使影片主题得到升华。

最后一场戏，队员们向闻婕走过来，我们用了600长焦镜头表现如梦如幻又是现实存在的闻婕心理情绪上的变化，这对刻画人物此时的心情起到了很好的作用。再比如闻婕离去时，又来到训练馆。大广角表现空荡荡的场地，话外音使她回忆曾经生活训练的地方是多么亲切，她依依惜别。这种夸张的镜头使观众感受到闻婕的内心，达到了渲染情感的效果。另外，还有许多感受无法用语言来表达，只能通过镜头画面的视觉语言来沟通。

著名篮球评论家和解说员苏群看完影片之后说的几句话，是对我作为一个摄影师的最大安慰和鼓励。他说：“我没想到你能把篮球比赛拍得这么好，拍出了篮球的魂。”苏群是篮球专家，他对篮球的熟悉和理解以及感情可以说像父亲对儿子一样，有他这句对摄影的评价，我感到万分荣幸。

《说出你的秘密》:心理片与运动摄影

片名:《说出你的秘密》

编剧:思 芜

导演:黄建新

摄影:张晓光

主演:王志文　江 珊

浙江电影制片厂　2002 年出品

故事简介:

李国强和何利英是一对恩爱夫妻,两人相濡以沫多年,经过艰苦的奋斗,终于在步入中年后在各自的事业上取得了成就。一天雨夜,初学驾车的何利英行驶到离家不远的地方时不小心撞了人,并在慌乱之中驾车逃逸。但第二天以后,不论刮风下雨,都有一个小女孩高举着"寻找目击者"的大牌站在车祸发生的地方。何利英的良心受到谴责,悄悄赶到医院看望被她撞伤的人——小女孩的母亲,结果伤者的情况十分严重,仍未完全脱离危险期。随着伤者的伤势渐渐好转,李国强和何利英被不知情的伤者一家当成恩人……

一、影片类型

在世界电影史上,常常把影片分成不同的类型来加以研究和归纳总结。比如,惊险片、警匪片、文艺片、歌舞片、恐怖片、灾难片、科幻片、武打片等等,种类繁多。在电影创作中也习惯于把不同题材、不同风格样式的影片分为不同的类型,来选择不同的创作手法和形式,突出不同类型影片各自的特点。

电影作为艺术,不可划一而论,不同的类型片并没有绝对的界限,也不存在只能将某种手法用于某种类型片中的规定。艺术手法的运用丰富多彩,千变万化,不同的组合能产生不同的效果。但是,我们也不能否认,在电影的创作和研究中,不同类型的影片的确存在不同的创作规律和法则。创作者也会用不同的表现手法来拍摄不同类型的影片。在摄影造型方面,镜头的运用、光线的创造、色彩的设计、运动镜头的使用等,会根据不

同题材、体裁以及不同类型的影片加以变化，找到最适合表现的造型形式，画面能更生动有力，也能更恰当地突出某种类型片的风格。

黄建新的《说出你的秘密》是一部平实而感人的影片，可以称之为“心理片”，还包括一些悬疑片的特点。它没有强烈的戏剧冲突，没有波澜起伏的情节设置，更不是宏大的主题和历史事件，它所表现的就是生活在我们身边的、平平常常的小人物和小事件。对这样“一地鸡毛”的小事，黄建新抓住人物心理做文章，选择了一个新的角度来表现现代的人与生活，那就是人物的心理。他将影片拍得很深刻，发人深省，并且优美、生动、活泼，有韵味、有感染力。

黄建新是一位有追求、有鲜明艺术个性的导演。80 年代中期，他以一部大胆运用色彩、追求风格化处理的荒诞现实主义影片《黑炮事件》一炮而红。这部影片至今令人记忆犹新，在新中国电影史上可算作一部可圈可点的好作品。《黑炮事件》给人以深刻印象，除了它运用荒诞的手法，入木三分地反映了社会现实问题之外，还在于它在形式上的大胆创新。影片的摄影造型和美术设计大胆地运用了表现主义色彩、风格化的造型处理来深化主题、表现人物和社会环境。在这里，色彩本身已不仅仅是视觉真实，更达到了情感渲染和象征意义的高度。这部影片最突出的造型特征是色彩的运用，强调了红色、黑色和白色的运用，最突出的是红色具有明显的象征性。另外色彩蒙太奇运用得也比较好。

近年来，黄建新开始走向“现实主义”，走向用更平实自然的手法表现现实题材。与内容和整体影片风格相统一，摄影造型风格也随之改变。在《说出你的秘密》中，摄影师恰当的镜头运用、光线处理和色彩配置，特别是运动镜头的使用，很好地表现了影片主题和人物心理，也使这部影片显得不一般，比一般生活片更耐人寻味，更有深层含义。但就其类型片的风格化处理而言，还显得不够大胆，不够鲜明，更像是生活片而不是心理片。

二、运动镜头与人物心理

运动镜头对于表现人物心理情绪和心理感受，有着特殊的效果和不可替代的作用。可以说，运动镜头与心理片是不可分离的一对孪生姐妹，这里面有生理学也有心理学方面原因。特定形式的运动镜头对于表现特定的人物心理，或者让观众产生某种特定的心理感受都有据可依，有规律可循。在创造心理时空，制造心理恐怖感方面，移动镜头最为有效。

人物心理分为两种：一是影片中人物的心理，二是观看者所产生的心理感受。这是两个不同的方面，但最终目的都是一个——作用于观众。

使用运动镜头来表现剧中人物的心理情绪，是大多数影片都使用的一种手段，而运

用运动镜头给观众制造某种心理感受更是一些类型片惯用的手法。比如，恐怖片、悬疑片和心理片就常常使用一些不规则的运动镜头（运动镜头包括：移动、摇动、手持、车载和甩动等），特别是移动镜头，来制造悬念、增加恐怖气氛。在电影中恰当地运用运动镜头，一定能达到良好的效果。

1989 年，我导演立体声恐怖片《黑楼孤魂》时，就大量运用各种运动镜头，制造恐怖氛围与情绪。《黑楼孤魂》是一部魔幻现实主义的心理恐怖片，没有任何直接的视觉形象恐怖刺激，有的只是心理恐怖。所以，大量运动镜头与音乐、音响和光影的配合，达到了恐怖效果。

《说出你的秘密》可以算作部分心理片。女主人公何利美，雨夜酒后开车逃逸。从此她心里有了“鬼”，经常心神不宁，时时处于心理恐慌和心理恐怖之中。这些效果要通过摄影造型手段表现在银幕上，让观众感受到。摄影师恰当地运用了一些移动镜头来营造这种心理恐慌。比如何利美刹车不及时，撞倒骑自行车的妇女。镜头紧贴桑塔纳汽车，从后部弧形移动，接推移，角度很低，移动到车门下半部时，车门开迈出一只脚，脚迟疑了一下又缩了回去，汽车开走。这个镜头就是一个典型的“鬼魂”角度，这个镜头带出了心理片的特征。

最突出、最明显的一个镜头是在影片 34 分 20 秒左右，室内空无一人，摄影机低角度、广角镜头，擦着地面从门开始移动，一直推进客厅到茶几下面，然后升起，直推向正在响着铃声的电话机特写，配以恐怖感的音乐，展现出幽灵般的感觉。其实什么也没发生，只是这种镜头的运用，创造出了恐怖氛围。

另一个有特点的运动镜头是在 37 分 45 秒左右，摄影机在高处拍窗户，风把窗帘吹起，然后镜头拉移摇下，俯拍躺在床上的何利美，这样的运动轨迹让观众心里一紧，感觉将要发生什么事儿。

影片 39 分 25 秒左右，大广角紧靠沙发向前推移，由于大广角、低角度，透视感强，移动变形大，让观众感到特别，然后这个镜头推到人脚，最后摇到人脸，镜头饱含寓意，而观众也能指向性的读解。

除了以上的几个例子，还有一些运动镜头表现剧中人物的心理情绪和人物特点。例如，当男主人公李国强到医院看望被撞伤的妇女，得知她认为撞她的车是白色的时候，抑制不住兴奋心情，不仅脸上无法掩饰，形体上也以奔跑为形体语言。摄影师运用大广角、跟摇的运动镜头，把他此时此刻如释重负的心情表现得淋漓尽致。

影片第一个镜头，从字幕的黑底横移出大红色的电话特写，然后顺着红色电话线摇到人脸特写。这个镜头很简洁，但具吸引力，色彩抢眼，从黑移动出几乎占满画面的大红，让人以为拍《黑炮事件》的黄建新又回来了。但遗憾的是，这种手法没能贯穿全片。

除了心理需要的运动镜头，《说出你的秘密》全片有一半镜头在运动，并且运用恰

当，使影片如行云流水一般顺畅自然。

如再现李国强妹妹出场时，为增强现代少女的时代感，摄影用了大移动，仰角跟拉，镜头对表现人物身份起到了绿叶衬红花的作用。

全片倒数第二个结尾镜头，也很有意境。它是一个综合运动的长镜头：用“大炮”（摇控移动升降机拍摄）先跟移，然后变成跟拉，慢慢升起跟摇，成为俯瞰镜头，继续升高成大全景，然后向上摇到夜色中城市的远景，运动十分流畅和谐。作为结尾镜头，寓意深远，获得了成功。

影片中的运动镜头也有一处败笔。1 小时 24 分处，老同学生日聚会的第一个镜头，用了一个长镜头大移动：从签名的李国强开始，跟移到一群正在合影的同学，然后一个人穿过合影的人群走向里边，镜头跟着这个人移动，出现拍录像的打招呼等等。这里人为痕迹很明显，就是为了让摄影机有机地跟随某个运动物体运动，达到顺畅的目的。要知道，人为地安排一个走动的人物作为摄影机移动的契机，是非常不自然而且生硬的。

三、其他造型元素的配合运用

《说出你的秘密》除多数运动镜头流畅自然、富有节奏感以外，色彩、光线和构图方面也都很到位，体现出一个成熟摄影师的功力。

电影的色彩配置和谐不失丰富、统一又不单调，符合色彩运用的规律和法则，并且创造出了统一的色调。在色调统一中，用了一些高饱和度、强明度的纯色作为支持色，使影片亮丽生动。但这种色彩的运用手法，更适合于写实主义的生活片。如果在这样一部具有明显心理片倾向的类型片中，更大胆地风格化地去使用表现主义色彩，可能会更突出影片的风格，使影片更生动。

比如，小女孩举着木牌子，上写“寻找目击者”。对何利美来说，这是构成心理刺激重要的道具，应抓住这一点用色彩做文章。而现在，影片中的牌子就是三合板原色，没有任何视觉冲击力和色彩再现力。假如设计成一块鲜红色的牌子或者牌子上用鲜红的颜色写上字，使具有强烈刺激的红色成为象征性色彩，何利美看到红色就像看到鲜血，这样会更有表现力。

再有，雨夜被撞伤的妇女，当时穿着一件亮黄色的雨衣，在夜景中十分抢眼和突出。后来她女儿站在雨地里也穿着一件黄色衣服，身边还有同样颜色的黄色垃圾筒。第一，这黄色垃圾筒色彩放在此处不合适，影响了对小女孩的表现，应该排除。第二，亮黄色本应该被很好地利用一下，可惜，创作者没能抓住这个很好的色彩元素加以利用。

影片光线运用富于变化，创造出了许多不同场景、不同气氛的光线效果，技术上无懈可击，艺术上也运用自如。家庭环境、公共场所、雨夜街道、生日聚会、办公室等等都处

理得恰到好处。特别是在利用光影配合移动镜头，制造心理恐慌和心理恐怖上完成了光的任务。没有光线的配合，单凭移动镜头来表现心理空间是很难达到目的的。运动镜头表现人物心理和制造恐怖感觉是要与其他造型元素配合使用的。除了特殊光效的配合，还可以利用大广角的夸张变形，悬浮摄影机的悬空感和忽略感，非人的视点，低角度或大俯角，音乐音响的配合等等。

类型片、风格化的影片，也同时要求有风格的、独特的摄影造型，要打破常规，创造新奇。中国影坛太平静了，形式的创新、摄影造型的创新，有时会促进整体电影水平的提高。像80年代初《一个和八个》、《黄土地》那样在摄影造型上突破并造成轰动效应的影片已经太久没有出现了。像90年代初《霸王别姬》、《大红灯笼高高挂》、《菊豆》那样纯熟并具有国际水平的造型影片也有待出现。对于优秀的影片和优秀的摄影，应该要有更高的标准和要求。对此，我很期待。

《天上的恋人》：发觉残缺深处之唯美[①]

片名：《天上的恋人》

编剧：东 西　田 瑛　钦 民

导演：蒋钦民

摄影：邵 丹

主演：刘 烨　董 洁　陶 虹

中国文联音像出版社、北京紫禁城影业责任有限公司　2002 年出品

故事简介：

在广西一个古老而偏僻的悬崖上，有一座凌空而建的村庄，独有一股人间仙境般的神奇感觉。主人翁是一个耳聋青年、一个哑女和一个村里最美的姑娘。天上的村落里，爱情是这样的不可思议：耳聋的家宽对着村中美女朱灵的家门口唱起山歌，日夜不停的歌声是他炽热的爱情表白；家宽唱至失声，默默爱他的哑女玉珍接过了他的鼓，竟唱起了有调无词的歌，直至感天动地……

《天上的恋人》讲述的是一个极致的故事。创作人员试图从由哑巴、瞎子、聋子三个人构成的“失语”状态中寻找爱情之真谛，回归人性之优美。而摄影师邵丹则用绘画式的镜头语言，展现了一个构建在山崖上的唯美乌托邦，让我们透过“遮蔽”、“阻隔”等生存困境，实现对“残缺”的审美超越。

相对于原著《没有语言的生活》，《天上的恋人》明显地钝化和软化了批判的锋芒，仅仅吸收了这个曾获得鲁迅文学奖作品中的一条并不重要的爱情线索，并赋予浪漫主义的色彩。尽管在影片中，一切残缺对爱情而言都不再是障碍，然而，我们还是可以通过这种极端的视角、极端的故事形式来思考残缺与健全、现实与理想、天上与人间的种种碰撞。

“此情只应天上有”是导演对天上情感的理解，“此时无声胜有声”是摄影师努力追

---

① 此文由梁明和张颖合作。

求的艺术境界。“看不到、听不见、说不出”的三种残缺状态，是创作者人为设置的障碍，这对创作者而言是一种难度，但同时也有可能成为一种超越。对摄影师而言，如何透过语言的表层，用镜头讲述，使观众感受到演员的内心世界，并作用于人的思想，是他面临的首要任务。

一、运动镜头的激情与心理情绪的释放

运动镜头所带来的画面主体、环境、角度、景别、色彩、空间的透视变化，以及运动本身具有的流畅节奏和韵律美使其在现代电影中被大量运用，使用运动镜头来表现人物的心理情绪是大多数影片都使用的一种手段。一些不规则的运动镜头，如移动、摇动、手持、车载、甩动等，特别是移动镜头对于表现人物的心理情绪和心理感受有着特殊的效果和不可替代的作用。《天上的恋人》作为一个主要依靠视觉去体会人物内在心理的电影，作为一个追求唯美和写意的电影，更应该注意对运动镜头形式多样性和丰富性的把握。

在影片的第一场戏中，王家宽父亲的枪走火，把自己的眼睛打伤，旁边的年轻人误会蔡玉珍，认为是她伤了王父。在纠缠中，王家宽出现并放了蔡玉珍。摄影师大量使用了灵活、丰富、不规则的运动镜头来制造紧张气氛，从影片开始到王家宽出现在蔡玉珍面前的 36 个镜头中，摄影师使用了 25 个运动镜头，其中摇镜头 5 个，跟镜头 4 个，移动镜头 16 个。在镜头的使用中，摄影师还注意了运动镜头的运动方向，通过相反运动方向的镜头剪接，制造了悬念和紧张气氛，如在表现王父为何枪会走火时的 4 个镜头：

镜号	摄法	景别	内容
8	左移	中	一只狼狗跑来
9	右移	近	老人疑惑的表情
10	左移	中近	狼狗跑近
11	右移	近	老人弯下腰看

影片还通过运动镜头与固定镜头的剪接，形成节奏。如：

镜号	摄法	景别	内容
16	摇	近特	从一只草编的蝗虫摇到泡在池子里的家宽的脸，他正含着这个东西怡然自得
17	摇	全	他似乎看到了什么从水池中站起来
18	固定	全	在水池倒影中，家宽拉住了红色的气球
19	移动	近	女孩边系裤子边走出玉米地
20	移	全	女孩的主观镜头，王父在地上打滚
21	固定	近	女孩走近

22	移动	特写	王父捂着眼睛在地上打滚
23	跟	全	女孩在王父旁边不知如何是好
24	固定	特写	王父手捂着眼睛

影片还巧妙地引入了自行车这个道具。在影片中，自行车不仅承担着叙事线和情感线的功能，还赋予摄影机运动的契机。

从家宽在山下抓奖抓回一辆自行车，并将它扛到山上开始，摄影机就开始了流畅的运动。画面中，家宽受到伙伴们，尤其是他喜欢的姑娘朱灵的挑衅，他不顾危险，倔强地爬上自行车。在他学车直至摔倒的这一个小段落里，影片除了最后一个摔倒时的镜头是固定镜头外，用了 15 个运动镜头表现这一场戏。大量的移动镜头、跟镜头的使用，使画面生动、活泼、流畅，充满了视觉趣味和美感。

《天上的恋人》在广西天峨县拍摄，而广西，正是刘三姐的故乡。在影片中，创作者设计了非常具有地域特点的民歌，甚至在蔡玉珍和王父、家宽到朱灵家求婚的那一场戏中，没有任何台词，只是用王父和家宽的歌声，就向我们展示了他们的内在情感，并从中折射出强大的民俗力量。作为影片的重点戏，民歌宣泄了家宽、王父、玉珍三人心中的强烈情感。影片在处理此段戏时，运用了大量的固定镜头来表现，虽然在哑女玉珍无法自抑发出叫喊的时候，主创人员运用了强烈改变空间关系的升移镜头，但是这一段落从整体的镜头结构上而言，相对平淡，情绪铺垫不足，高潮渲染不够，镜头语言相对于奔放的情感来说，失去了张力。其实，运动镜头是在音乐片中最能发挥效果的镜头，也是最具有表现力的镜头。各种运动镜头的合理使用，能够创造出和谐流畅、具有节奏感和旋律性的镜头画面，使真实的景物蒙上一层如梦似幻的感觉，产生像 MTV 中所呈现的流动的、充满灵性的美感，从而获得由影像带来的那种新鲜的震撼体验。天上的恋人，天上的情感，为什么我们不试着从另外一个角度去诠释，去挖掘其中之美呢？

影片的另一个高潮戏，是家宽和朱灵一起打桂花，被玉珍看到。他们在一起的“幸福”场面，让玉珍决心压抑、牺牲自己的爱情。在这场戏的 13 个镜头中，只有表现玉珍看到家宽和朱灵在打桂花的第一个镜头用了跟摇，其余的都是用固定镜头来表现，而且在景别上缺少变化，大多都是人物的中近景，镜头中缺少对玉珍的主观视角和主观心理感受的表现。其实，在拍摄这一场戏时，可能摄影师有着诸如地形等种种条件的限制，但是对于影片来说，由于镜头流露出的玉珍情绪的缺失，由于缺少对朱灵、家宽笑声的间离，我们对玉珍纯洁的心灵感受的理解就会缺乏深度。

二、环境造型之美与人性之美

一切景语皆情语。所有表情表意的画面，都将成为一部影片独特的风格。

广西优美、富有特色的自然风光，如登天仙境般的自然景色，古朴的木质阁楼，贴满了楹联的木墙，滋养了影片的每一个画面，传达出当地特殊的地域风貌以及岁月积淀的美感与内涵。影片中处处流露着浓郁的东方色彩——小花牛背上的吉祥图案、峭壁上的岩画欢娱图，都散发着东方文化的神奇魅力。无论清晨还是黄昏，阴天还是雨天，摄影师为我们捕捉了具有东方意境之美的画面，给了我们一个唯美的“天上”世界。

为了使人物内心更丰满，影片运用了两个造型元素——红气球和自行车，并使这两个造型元素凝结、贯穿于影片之中。

红气球这个核心意象，既给画面增添了色彩，又给影片赋予深度和象征意义。红气球是另一个世界的隐喻，是清扬，是上升，同时也是一种毁灭。它从第一个镜头开始出现，上面写着具有明显现代商业社会痕迹的四个字——山城百货，这种商业文明与“天上”世界的第一次冲突，隐喻在王父的猎枪走火事件之中，王父因此双目失明；“山下”之功利、商业价值观的第二个牺牲品是朱灵，张站长最终选择了山下的研究员身份，把怀孕的朱灵留在了山中，而一心向往“山下”生活的朱灵又最终被红气球带走。两个世界、两种冲突在红气球下展开，又在红气球下结束，充满了深刻的哲理和寓意。

自行车同样是现代社会对“天上”世界的冲击。在自行车这个载体上，朱灵和家宽有了沟通。两个人可以同乘一辆车行驶在下山的路上，一路欢声笑语，朱灵也可以抱住家宽的腰，但是，当张站长的小号声传来的时候，朱灵就自然而然地松开了手。小号声代表了“山下”世界不可阻挡的诱惑。自行车，也是家宽对朱灵爱情的一种象征，他在朱灵的挑衅中，学会骑自行车。当然，为了对朱灵的这份感情，他还剃光了头发。后来，同样是因为朱灵，他将自行车沉在水中。在朱灵被气球带走的这场戏中，自行车最终又掉下山崖。

创作人员在设置这两个贯穿全篇的造型元素的同时，还使用了一些小的道具。如影片结尾时，和朱灵一起出现在照相机里的那棵枯树，它可能意味着朱灵感情被伤害后心如枯木，但却显得突兀和刻意，阻隔了对“天上”之美的直接体味。

在视觉造型语言里，演员是非常重要的部分，人物造型的表现力在电影发展的进程中始终备受重视。但在此片中，演员的造型不够准确，尤其是朱灵的服装。用一句话说就是“正点时髦”，而非“过时时髦”。即便是导演试图用吊带衫、运动短裤这种造型，来反映山下的“现实”世界对“天上”世界的冲击，并以此拉开朱灵与家宽、王父、玉珍的造型反差，但在观者看来，反而和现实不符，使人对现实的真实性产生怀疑，没有达到预想的效果。

三、光线与色彩的假定性追求

一部影片的用光不只是为了通过正确的曝光来准确描写物体的形态、质感和色彩，

更重要的是用来塑造人物的形象，展示人物生存的环境背景，表现情绪和氛围，形成韵味和风格。光线、色彩、色调是极具表现力的视觉语言，如果能充分发挥光线的视觉冲击力量和各种光效、光晕、光环的奇妙效果，调动色彩的情绪力量和其自身的表现性和象征意义，就能够更好地表现人物的心理情绪，烘托意境。

《天上的恋人》给予了我们一个不一般的“天上”世界，因此我们要依靠光与色完美结合的魅力，构建一个被表面残缺掩盖住的美好世界。总体而言，该片场景用光讲究，根据不同的时空关系，创造了不同的光线结构和光线效果。如家宽好不容易从张站长那里拿来了写给朱灵的情书，欣喜若狂，一人在家前面的院子里挑灯看信，看到高兴处，不由得骑上自行车，唱道：“世上只有树缠藤来，世上哪有藤缠树，若是大树不缠藤来，枉过一春又一春。”灯光在一片夜色当中仿佛具有了灵性，强调了家宽喜悦的心情。尽管这种激情创作的片段几乎随处可见，但是大部分场景、人物的光线和色彩处理还是从符合生活真实出发，太过于纪实，表现性的追求不够。这不由得让人想起美国电影《美梦成真》（*What Dreams May Come*）中对天堂和地狱的表现，尽管一千个人可能会有一千零一种对天堂的理解，但是该影片塑造的天堂仍让我们神往不已，难忘金碧辉煌、色彩斑斓给我们造成的视觉和心理震撼。从这个角度上讲，王家宽和父亲生活的小屋则相对较暗，夜景戏中光线的运用相对平实，如果在光线上能给予更多的创造性的表现，可能更能够表现山顶世界的这种超然、光明和美好。

在美术造型中有“景语”、“物语”、“色语”、“境语”之说，影片中的色彩语汇不仅仅是简单的代码，同时也是创作者抒发感情、表达思想的手段，正如那只始终悬浮在我们心灵上空的红色气球，它引导着我们的视觉向思想深处游弋。红气球在电影中一共出现了10次，创作者利用了不同的手段让它们消色或变色，并用远景镜头强化造型气氛，拉开景别距离，形成段落感，甚至形成和电影中相吻合的情绪。当家宽满怀欣喜地拿到了张站长给朱灵的信后，红气球在影片中第三次出现，此时红色已经完全消失，变成和青山一样的色调，似乎在预示着家宽爱情的不幸结局；当玉珍教会家宽写朱灵的名字时，两人共同放飞写上朱灵名字的气球，此时气球是一片艳红，成了爱情和希望的寄托；家宽放着一大串鞭炮回家，他感受到玉珍哭泣后的呼喊，此后气球第七次出现，在青山之中气球又变成了淡淡的粉色，似乎是玉珍和家宽爱情的开始……

结　语

纵观本片，自家宽、王父、玉珍求婚段落以后，影像造型语言的风格化追求明显减弱，尤其是最后一段，朱灵随着红色的气球飘走。这一段的设置介乎于现实时空和心理时空之间，本来应该予以突出、重点表现，但是由于运用数码抠像合成的镜头和创意都

不够准确，反而破坏了对意境的追求。另外，玉珍的内心独白，将本应由视觉造型语言表现的内容变成了语言的附属品，不仅弱化了影像造型的表现力和传达信息的功能，而且重新回到了从一开始就避免出现的老路上，破坏了影片的整体风格和格调。

《天上的恋人》从整体上表现了年轻人特别冲动的创作欲望。导演蒋钦民是第一位在日本获得电影硕士学位的中国青年导演，这是他的第二部影片。摄影师邵丹则是北京电影学院摄影系青年教师，在此之前他在北京电影学院攻读了七年的摄影，他拍摄的电视电影《王勃之死》和《古玩》在圈内初露锋芒，《天上的恋人》是他的电影处女作。在这部影片中，激情随处可见，从色彩到用光都比较讲究，每一幅画面都拍摄得非常精美，让我们面对残缺，心中感到温暖。但总的来说，仍然存在实笔多而虚笔不足，想象空间和虚实处理不够，恣意挥洒、纵情抒发不足等问题。在具体的操作过程中，在对影像造型语言的把握上也尚欠准确。

作为一部小成本的电影，《天上的恋人》在影像造型语言的运用上努力创新，不乏精彩之笔。如果该片的影像造型语言能够在夸张性和写意性的追求上更进一步，离人间更远一点，离心理更近一些，《天上的恋人》就有可能发掘到残缺深处更深层次的唯美和纯粹。

《紧急迫降》:运动镜头的表现力

片名:《紧急迫降》

编剧:郝 建

导演:张建亚

摄影:杨 涛

主演:邵 兵　徐 帆

上海电影制片厂　1999 年出品

故事简介:

这是一次惊险至极的空中经历:

南方某城市,一架大型客机起飞后发现起落架有故障,无法正常升降,机组人员启用紧急系统放下起落架失败。市委领导和民航的领导及时赶到现场指挥飞机摆脱困境,飞机用了多种方法均无法放下起落架,只好选择紧急迫降。

机组乘务员用她们的勇气和爱心,安慰各种各样的乘客,并帮助他们做好了迫降的一切安全准备。机内乘客也由紧张、惊慌的情绪中逐渐平静下来,并且互相帮助,谱写了一曲险境中人间真情的动人篇章……

一、影片的风格样式

《紧急迫降》是一部探索空中惊险样式的影片,属于类型片。每种类型片都有各自的特点,有各自的创作规律和法则。空中惊险片就是要运用各种摄影手段和大量特技、电脑三维动画等,创造出空中惊险的真实感和视觉刺激,把一种想象中的真实(现实生活中很难见到的景象)和氛围展现在观众眼前,使其惊奇、震动、被吸引,既而受到感染。

《紧急迫降》主要利用摄影造型手法,特别是运动镜头(以及声音效果)来表现出紧张、惊险、充满悬念的影像奇观,以激起观众欣赏、投入、参与的巨大兴趣和情感共鸣,同时表现人在特定环境和面临生死考验时的人性、道德、勇气和意志,最终达到弘扬英雄主义精神的主题。

虽然故事由真实事件改编，但编剧、导演、摄影等主要创作人员对影片最初就有明确的类型片定位——追求一种虚构的、提炼夸张的、空中惊险片的风格样式，避开纪实性的处理手法。真实，自然不再是创作者追求的目的，创造出幻想的、心理上的真实感才是其努力的方向。这也决定了影片以视觉效果为中心，摄影风格和拍摄手法带有表现主义倾向，大量的运动镜头、广告式的夸张拍法在影片中比比皆是。

二、运动镜头

运动镜头是指摄影机运动所拍摄出来的具有自身动感的镜头画面。它包括：摄影机移动、摄影机摇动、手持摄影、航拍、车载摄影、摄影机升降、摄影机甩动及一些特殊移动摄影，还包括利用电子手段、三维动画制作的视觉运动效果。

电影从发明到今天，不管是表现的对象还是摄影机自身，都是在追求动感中的发展、成熟。运动是电影的生命！

表现运动的物体和空间感是电影区别于绘画与图片摄影的最主要特征。电影的发明就是通过技术手段——摄影机，在胶片上表现运动的物体。电影技术的发展进步，最重要的问题之一，就是解决摄影机的运动问题。电影摄影师和工程师为了让摄影机自由地动起来，花费了巨大的心血和努力。从这种意义上，可以说，电影技术的发展史就是让摄影机更平稳、更自如、更方便地运动的历史。

今天，高科技的产品已经为摄影师提供了摄影机便于自由运动的可能性，摄影师所关注的，应该是如何运用这些技术手段来创造具有表现力的电影镜头。

运动镜头丰富多彩、生动流畅，有着无限的表现力。恰当地运用不同的运动摄影镜头能够制造丰富的视觉效果，对于表现人物的心理情绪、创造特殊气氛、营造紧张场面和抒发情感都极具表现力。同时，运动镜头自身的美感也不能忽略。其自身的韵律感、节奏感、动感等，常常赋予情节和内容更丰富的内涵，有时甚至运动形式本身就能够感染人。

三、运动镜头的设计与运用

《紧急迫降》全片共 1084 个镜头，固定镜头 531 个，移动镜头 312 个，摇动镜头 241 个。运动镜头加起来共 553 个，其中包括手持拍摄和 25 个甩镜头。全片运动镜头占了 50%以上，拍摄难度不小。

在影片中，运动镜头的处理有明确设计，比其他摄影造型因素，如光线、色彩等的运用更有意识，更具表现作用。《紧急迫降》中的摄影，比较成功地发挥了各种不同运动镜头

的独特效果，使其更具表现力，给影片的惊险、紧张、悬念增色不少。有些移动镜头所产生的视觉效果，被直接反映到人类最隐蔽的核心大脑，影响人的心理情绪，等于摄影直接参与了剧作。这样，运动镜头这一摄影造型手段就不仅停留在表层层面上，而成为造型语言，直接表达了某种思想和意念（这种思想和意念不是通过文字和语言表达的，也不是文字和语言能够表达的）。电影大师安东尼奥尼曾说过："有可能存在并且表现非语言的思想，也就是那些最初在我们脑子里不是以文字的形式出现的思想。而这种思想更多是靠色彩、构图等表现的，从而使电影的表现领域扩大。"运动镜头当然具有这种功能。

1.移动、摇动镜头

影片开始一段——从第一个镜头到飞机起飞——我们称之为前奏。

前奏表现现实生活和平美好的景象。第一个镜头从蓝天摇下，出现放飞的风筝，再往下，是上海滩的景色，最后出现男主人公——机务长李嘉棠与女儿在快乐地放风筝。一个舒缓流畅的镜头就奠定了影片故事的主题，简练清楚地交代了这是一个关于发生在上海蓝天上，人与"飞行"的故事。

同一场戏的另外几个镜头，表现父女快乐玩耍，使用了斯坦尼康移动摄影和斜拍构图。这几个镜头用得不够准确、不够恰当，没有把握好斯坦尼康移动镜头的情感渲染和表现主义手法，有为动而动之嫌。前奏这段戏在整部影片中，应该是最稳定、最平缓的，表现美好、和平、幸福的生活。摄影应该是稳定的、踏在坚实的土地上的感觉。镜头水平线首先要平，运动要平稳流畅。这样才能与后面飞机上的飘忽不定的镜头，水平线随时在变的不稳定镜头形成鲜明对比，更有力地发挥运动镜头的表现力。

前奏的另外几场戏，镜头运用就没有这个问题，比较到位。

飞机起飞后正场戏开始，镜头空间基本上是分成"天上"与"地面"两个大板块。摄影镜头的运动设计和运用总体上准确。天上机舱里面的镜头大部分水平线倾斜或摆动，移动镜头也不平稳，没有规律，同时用了大量的手持摄影，把飘在空中的没有根的悬空感、忽悠不定的不稳定感表现得淋漓尽致。地面营救场景，则运用快速横移、跟摇、急速升降、车载等镜头，以速度感、节奏感和富有冲击力的大仰大俯、广角镜头等为主，加强事件发生的急迫性和危险性。

飞机发生故障，各方面的专家被召集到指挥塔台，刘远教官接到电话开车奔回机场，运用了许多角度的车载移动镜头和灯光的频闪效果。车外灯光的快速移动、车窗上反射的跳动的光斑、汽车在隧道中疾驰的主观镜头，特别是刘远驾车时，窗上反射的隧道内急速频闪的灯光，造成了风驰电掣的速度感，加强了事件的紧急程度，镜头的急速运动使观众情绪紧张、集中。刘远驾车到机场门口时的急刹车动作，用了一个快速跟摇镜头，之后骤然停止。不仅表现了事件的紧急程度，同时表现了刘远的性格——干练与敏捷。

在表现飞机试图利用高速下降拉起的惯性把轮子甩出时，运用模型特技拍摄加电脑合成，展现了飞机外部动作，并不惊险。可是，摄影师运用特殊的移动、摆动和摇动镜头拍摄机舱内部，却准确无误地把这种空中的一降一升对旅客的刺激和危险程度表现了出来，达到了视觉真实与心理真实的完美统一。摄影师用了几个非正常的手持摄影机摇移带甩，造成了不均匀的速度、无规则变化的水平线，这些飘忽不定的急骤运动，把事件的危急情境推向了顶峰。但是，拍摄驾驶员的正面镜头又不够惊险，只是用了一句副驾驶的话——“这不成了过山车了吗！”——和几个倾斜角度的镜头，力度不够。如果用一个主观镜头，像过山车那样俯冲下去再猛然拉起时的效果，镜头冲向地面几乎撞上再急速拉起冲向天空，就会更惊险，更刺激。

地面各部门准备营救飞机迫降一场，运用短镜头快速组接和急速地推、拉、摇、移相结合，加上夸张多变的角度，加强了事件的严重性和危险性对心理造成的刺激，使视觉感受直接作用于心理。

本片有两处运动镜头失败的例子。第一，是旅客登机的主观移动镜头。空姐们站在客舱口问候旅客，镜头代表旅客的主观视线，但运动方式却不是乘客登机时走动的感觉，所以非常蹩脚，很不舒服。这就是运动镜头处理不当所产生的视觉虚假，破坏了视觉真实感受。假若是扛着摄影机拍摄，尽管不平稳，晃动，但比现在这种平稳地升上去的感觉真实得多。如果是用现在片中的拍法，就不应该作为主观镜头而是用客观镜头处理。第二，是救火车行驶在大街上的一个镜头，很有特点，但用得不好。摇镜头跟拍一辆救火车过去，然后镜头摇回来跟第二辆救火车，再摇回来跟第三辆救火车，显得重复，没有紧张感和速度感，减弱了此时剧情的紧张气氛，更没能表现出中国武警的效率和速度。更重要的是，此时的镜头成了旁观者，在看热闹，失去了参与者的地位。这个摇来摇去的镜头很失败。

2.手持移动镜头

《紧急迫降》中，摄影师运用了大量的手持移动摄影方法，在不同的场景和气氛中恰当地使用，发挥了手持摄影的特点，有时和斯坦尼康巧妙配合，创造了引人入胜的视觉效果。

第一个手持摄影在飞机刚刚飞上天时运用。起落架不能正常收回，机械师走到客舱去看看出了什么问题，此时用了一个比较平稳的手持摆动镜头，水平线先是左歪慢慢摆成右歪，带来一种不安定感，暗喻将发生不测事件，紧张感和悬念在观众心中油然而生。接下来拍客舱中的旅客，使用了更多带有不稳定因素的手持移动、手持摇动的镜头，进一步暗示不祥。这种不稳定感让观众心绪不宁，起到了增强悬念、加强紧张感的效果。

“飞机甩轮”一场戏中的手持镜头已在上一节中谈过，因为镜头的运用是结合在一起的，不能完全分开论述。

从飞机迫降到着陆的过程中，影片大量运用了手持移动镜头。摄影机有时仿佛是一个参与者和当事人，同剧中人物一起共同体验危险和恐惧，在机舱内奔跑、拥挤、逃生；有时又像一个营救者，不停地奔忙，紧张地准备；有时是一个记者，眼中出现的是英勇无畏的人和求生的普通百姓。手持拍摄的成功应该说是本片的一个特点。

3.甩镜头的运用

甩镜头，是指镜头急速摇动使影像产生变形。由于光学成像的原因，影像的形已经变成了光色的闪动。

《紧急迫降》中有两种甩镜头的处理方法：一种是利用甩镜头作为接点转换场景。例如，影片开始不久，从公路场景一个甩镜头接到候机楼，农民企业家抱着手提箱赶来；在飞机驾驶舱内，一个甩镜头接到地面人员正对着样机分析事故原因；还有机场跑道上准备迫降时甩接指挥塔上领导，然后再甩接回跑道等。这些“甩”作为接点很帅，不仅是一种剪接方法，还是一种表现手段，这种“甩”接的效果与普通“切”接出来的效果是不同的。

另一种方法是，用“甩”镜头在同一场景中，将不同主体衔接转换。用“甩”镜头而不是摇镜头，加强了紧迫感和节奏感。例如，表现机舱中的旅客，不同主体的组接用了两个“甩”镜头：指挥台上从一个领导甩到另一个；从人甩到扩音器，再甩到调度室；从旅客下飞机甩到营救人员等。

这两种甩镜头的运用方法不同，但内在表现力却是相同的。在这里，用甩镜头组接的画面比切镜头更具表现力。

四、其　他

除了运动镜头的运用，本片还有几个值得一提的镜头。对于飞机迫降着陆时的震动、抖动，镜头拍得非常好，视觉真实且极具表现力。

模型特技摄影也拍得很好，几乎以假乱真，主要指两次假想迫降出现的危险情况时，飞机冲进虹桥机场候机厅和旅客在破损的机体部分飞出机舱时的惨景。

最后值得指出的是，影片有两大遗憾：首先，在表现电话通讯时的信息传递，用了三维动画处理想象中的“信息高速公路”，这种表现手法没有任何意义，也没有必要。因为它在影片中没有起到三维动画所应达到的表现作用，反而使一个好影片增加了一个“补丁”。另外，由于本片有一半以上运用运动镜头，镜头内被摄体也有较多运动，使拍摄时焦点难度增加，有不少焦点虚和“软”的镜头，这种镜头成像不实的技术失误，给艺术质量带来一定影响。技术上的保证是一部影片摄影工作的基本前提，只有良好的技术才能创造出完美的艺术作品。

《天上草原》：二维空间思维模式制约运动镜头的表现力[①]

片名：《天上草原》

编剧：陈 枰

导演：塞 夫　麦丽丝

摄影：格日图

主演：娜仁花　宁 才　古尔斯楞　涂 们

中国电影集团公司、电影频道节目制作中心、内蒙古电影制片厂　2002年出品

故事简介：

父亲入狱，母亲弃家出走，使八岁男孩虎子伤透了心。他变得沉默寡言，不爱说话。时间久了，最终变得不会说话，成了个哑巴。虎子父亲的狱友雪日干出狱后，为了挽救这个孩子，强行将他带到了内蒙古大草原。善良的内蒙古女人宝日玛虽然不愿再接受已经离婚五年的丈夫雪日干，但虎子的到来让她欣然。从此，虎子在草原上住下来，他看到草原人围猎时的英武和惨烈，看到草原人如何将伤害他们的狼教训后放生。在草原人热情开朗、豁达大度的胸怀感染下，虎子被感动了，他深切感受到从没体会过的温暖与真情。草原独有的风情风貌，蒙古族人民对待自然、动物和人生的积极向上的态度，使虎子懂得了勇敢的人要首先战胜自我。最后他克服了内心的忧郁与怯懦，在大草原上健康成长。

辽阔壮美的草原上壮观的影像、惊险的动作和超常的英雄人物是创作者永不厌倦的主题。蒙古族导演塞夫、麦丽丝夫妇立足草原，以场面、景观、写意化的造型形成了自己鲜明的艺术风格。《东归英雄传》浩浩荡荡、潮起潮落的奔马，《悲情布鲁克》中四马并肩、纵情豪饮的浪漫段落，《一代天骄成吉思汗》中金戈铁马的战斗场面，成为了中国电

[①] 此文由梁明和张颖合作。

影中的华彩记录，也使中国少数民族电影的旗帜分外张扬。

在影片《天上草原》中，导演塞夫、麦丽丝显然在尝试一种突破。创作者试图从另外一种角度实现从草原民俗奇观、人性情感到哲理思考的跨越。他们精心设置了一个孩子的视角，想从这种身份的差异中完成对草原的重新认识。虎子是城里的孩子，他的父亲是一个罪犯。失去了家庭温暖的他对生活伤透了心，不相信任何人，用拒绝说话作为一种无声的反抗。在被生父的狱友强行带进草原后，他被富有草原个性的爱所滋养，这爱使他走出了心灵的阴暗角落，回到了健康的心理状态，开始讲话并和人们沟通。然而当他完成从城里人到草原人的心理转变时，生父的出狱又使他不得不离开这个心目中的圣地……

影片中出现了大量具有民俗风情的场面，构图讲究，画面优美。担任该影片摄影指导的蒙古族摄影师格日图，曾凭《东归英雄传》获得中国电影金鸡奖最佳摄影奖。该片体现了他扎实的艺术功底和绘画派摄影师的造诣，每个镜头都像画一样精美、完整。

一、镜头与主题表现

今天，运动镜头的作用已经不只限于表现被摄对象的运动（使观众能够准确把握被摄对象的运动形态），作为电影艺术所独有的造型手段，它通过环境、场景空间、画面构图和表现对象的变化，给电影艺术带来了丰富的美学内涵。它不仅扩大了镜头的视野，赋予画面以强烈的动态感受，而且影响着叙述的速度与节奏，使画面获得相应的感情色彩。

从某种角度上说，草原的风景给创作者提供了诸如蒙古包、白桦林、芦花丛等许多画面表现元素。“马背民族”具有鲜明特色的马文化、酒文化与歌文化，在先天上给运动镜头提供了大量的可供表达的空间。

《天上草原》全部的 748 个镜头中，运动镜头有 209 个，其中摇镜头 141 个、移镜头 45 个、升降镜头 17 个、推镜头 6 个。从表面上看，创作者试图通过大量摇镜头的运用形成一种整体上的影像风格，但是部分镜头由于缺乏内容、情绪、情节、悬念、节奏上的依据，反而给人一种似动非动、为动而动的感觉。显然，创作者锢于传统的绘画派的平面唯美构图，即使是运动镜头也反映了这种影像的二维空间化思维模式，摄影机的拍摄角度与运动轨迹太过保守，从某种程度上失去了运动镜头应有的表现力。

当然，这并不意味着否认摇镜头在该影片中起到的作用。在展示人物关系和生存环境、扩大镜头表现视野、保持大范围空间视觉的完整统一，并使运动着的拍摄主体总是处在画面的最佳位置方面，《天上草原》中摇镜头的运用也不乏亮点。影片开始的第一场戏，创作者用了 5 个摇镜头，表现广阔的草原和在草原上行走的勒勒车，人与自然水乳交融。这种处理和虎子的旁白互为拓展：“这里离天很近，蒙古族称它为‘腾格里塔拉’，

意思是'天上草原'。它博大而深沉,充满阳刚与野性,就像这位后来被我称做阿爸的蒙古族男人。"影像赋予了草原拟人化的性格特征,画面影调层次丰富,构图工整,给人以视觉和心理上的美感。创作者还利用摇镜头建立起同一空间中各形象间的关系,第25场戏充分体现了导演的这种精心构思。一边是宝日玛捆羊,另一边是雪日干把虎子捆在车轮上,摇镜头的运动使二者形成了一种隐喻关系,这也为后来宝日玛为虎子松绑,虎子又给羊松绑做了铺垫。

在影片中,至少有两种摇镜头的处理让人很不舒服。第一种大量出现在谈话段落,因为对话的关系被剪得很碎,每一个摇镜头给人的感觉都很局促,似乎没有到达期待点就给切换了。还有一部分镜头直接从摇镜头切到静止画面,缺乏视觉上的流畅感。其实,如果创作者想把摇镜头作为一种影像风格来表现,完全可以根据画面所体现的内容精心设计,如利用摇镜头模拟主观视线,可以模拟虎子来到陌生环境中环顾四周的视觉效果,同时摄影师还要把握摇的速度赋予主人公的感情色彩。在第67场戏中,虎子因偷跑而遭到雪日干的惩罚,站在马背上,此时摄影师以马头为中心,镜头作180度的仰角度摇动,非常具有表现力,营造了相当危险的氛围,使宝日玛奋不顾身的营救有了一种情感上的张力。但是如果能够用虎子的主观镜头,体现这一惩罚给这个来自城里的孩子带来的恐惧感,会不会更好呢?从镜头的结构上来讲,虎子的主观俯角度镜头和仰角度镜头形成了一种互补,用镜头加重虎子的恐惧感实际上就是加速了虎子和宝日玛、腾格里的情感沟通,实现心理上的认同。这种主观视线还可以运用在表达寻找的状态上。中国影片《老井》中有一个摇镜头的范例:旺泉不能忍受巧英和旺才调情的刺激而离开了。从表现巧英主观视线的摇镜头开始,起幅是旺泉原先站的位置,现在已经空了,然后镜头快速摇过一个个听瞎子唱曲的村民,落到了正在往人群外边挤的旺泉的身上。这个镜头准确地表现了巧英急切寻找旺泉的真实心情。

镜头的结构没有任何画面悬念是该片无法回避的缺陷,也是缺少吸引力的一个主要原因。当然,这与整个剧本和导演情节构思有很大关系。但是从摄影的角度来说,应该可以利用摇镜头制造悬念。因为摇镜头的空间不像大全景那样将环境和盘托出,而是逐渐展开。这样,在起幅和落幅之间就产生了一段时间差,导演可以运用心理学的"有意注意"原理,或在起幅制造悬念,在落幅交代结果;或在起幅和中间过程营造一种情境,把观众的思路引向一个错误的方向,在落幅中摇出的却是意料之外的答案。既创造了叙述的节奏,也形成了观众在鉴赏中的心理起伏。

二、移镜头与升、降镜头

展示横向空间中的景物和事件是摇镜头的优势,也是它的不足,摄影师要对此有充

分的了解。在影像技术高度发展的今天，仅仅凭借横向空间进行叙事，难免显得平面，容易流于平庸，立体化影像的叙事技巧应当成为创作者的追求目标。从这个层面上讲，移动镜头比摇镜头更适合表现横向空间与纵向空间的结合。同时由于移动镜头是在运动中拍摄的，它的视点也是处于不断的运动当中，所以它可以给画面造成强烈的动感，也可以把这种镜头加入升降的运动，使之成为三维空间里的复合移镜头，成为场面热烈的参与者。

《天上草原》为数不多的移镜头的运用，比较平淡，很难给人深刻的印象。影片单一的影像语言，相对于导演试图表现的种种民俗场面，如打狼、套马、婚礼、赛马等，有些不堪重负，画面内部的节奏与镜头语言相对脱节。这种情况在展示草原婚礼的段落中表现得尤为明显：该段落的开始，舍楞告诉雪日干有一对新人要经过此地，雪日干和宝日玛可以借着他们的喜气合包。欢歌载舞的华彩段落中，全部过程都用了运动镜头，然而到了这个段落的真正高潮，才发现前面用力过猛，所以观众根本体会不到旁白里所说的“蒙古人的婚礼是席卷草原的激情风暴，如波浪一样此起彼伏地歌唱，像火焰一样奔放地舞蹈”，也无法从几个快切的镜头里感受到“正是在这样的激情时刻，才能够让所有的不快与忧愁都化为乌有”，至于这一天“在虎子的心目中，是最快乐的一天”，观众更是无从感受，因为虎子成了婚礼上一个不起眼的符号。如果说这是一个表现蒙古草原民俗特色的婚礼，我们承认画面的美，但是作为影片刻画人物心理的段落，却让人感到意犹未尽，不能不说是一种遗憾。

升降镜头区别于观众平常习惯的水平观察，从纵向的运动上给观众一种新鲜的视觉效果。但是，随着“大炮”在影视剧组中的大量使用，这种停留在一般意义上对纵深空间“点”与“面”关系的表现，已经不再具备刚开始时强烈的视觉冲击，我们需要对升降镜头的外在形式和影像意义进行更深层次的挖掘和创造。《天上草原》中有十几处升降镜头的运用，其中不乏成功的画面，但是可能更多的还是停留在第一层面的追求上，缺乏镜头语言上的设计与意义承载。

三、光线与照明

影片《天上草原》在单个画面的处理上，具有绘画派在结构画面时的精致和工整，如在第 45 场戏中，雪日干、腾格里和虎子三人骑马过河，阳光照在溅起的水花上，画面上形成了闪烁的光斑，白桦树林中的每一片树叶都散发着光芒。雪日干等穿行在林中，光线从快速闪过的白桦树干射出，充满了变化和动感。但是看完整部影片，会发现一些画面的光线与照明处理还存在不足。比如，在同一场戏中光线影调上有跳跃。以第 47 场为例，兄弟二人坐在草原上边喝酒边回忆往事，此时画面影调丰富，但是摄影机的角度给

得太高，致使演员的部分表情流失，观众很难看到。当雪日干问腾格里这几年有没有男人进过宝日玛的毡包时，腾格里气急站起，此时画面的光线影调发生了很大的变化，画面进光太多，给人的感觉是曝光过度。而接下来腾格里骑马回到蒙古包时，画面的光线又让我们感觉到是一种黄昏的效果。在一些具备了表现元素的场景中，创作者忽视了光线的造型功能和表现力。比如在影片后面反复出现的芦花丛，虽然摄影师采用了多景别、多角度予以处理，但是由于忽视了光线的造型能力，使这样具有表现力的元素失去了生命感。如果选择逆光来拍摄这一场面，可能会更好地突出环境，赋予芦花生命力，从而突出这种人与自然、人与环境的关系。在芦花丛里，雪日干鼓励虎子参加赛马的那场戏中，人物的面部光线处理太暗，基本上看不清楚面部表情，此时应该运用反光板适当地给演员面部补光。夜景戏的环境处理是该片最薄弱的环节，摄影师没有抓到最有利的拍摄时机，夜景天空的密度控制过高，给人的感觉不是夜色，像是拂晓。另外，有好几场戏的照明相对于环境光效而言稍过，缺乏一种环境真实感。如蒙古包内的演员面部光给得太强，相对于点燃的油灯，光线较生硬。在全家人围绕火堆祭火的段落中，也有很强的照明痕迹，既削弱了真实感，又没有表现意象。

四、视角与影像风格

在一个张扬个性的时代，视角的精心选择有助于个性化影像风格的构建。好的故事缺乏好的视角，容易流于平庸；同样，好的视角也需要用一定风格的影像造型语言予以体现。从这个层面上说，《天上草原》在沿袭了以往注重空间性、强调人与环境的共存状态的影像构成风格的同时，缺乏对孩子视角影像的强化。这种视角化影像的缺失从某种角度上造成了观众心理体验的弱化，因此只能依靠孩子回忆的旁白来了解孩子当时的心理状态。从故事本身而言，因视角的不同，其承载的文化差异、情感表达差异应该是表现的重点。从虎子眼中，我们体会蒙古族人对大自然和神的敬畏，以及与大自然的和谐与相互依存；从虎子的视角，我们应该能够感受到为什么腾格里叔叔是天上草原的灵魂；还是从虎子的视角，我们应该可以看到受伤后的腾格里回家时，一家人彼此假装陌生人背后传达的灵魂深处的坚强与脆弱。但是在影片中，我们几乎很难通过影像感受虎子感受的一切，虎子更像是一个传达导演哲理思考的符号，缺失了最基本的情感表达。他的情感缺乏渐进的层次，他的心理只能用旁白的形式让观众感知。如果我们只能从言语的层面进入虎子的世界，他心目中的天上草原就只能成为他自己的圣地，而由他引发的两种文明的碰撞和融合，以及在此层面上形成的思考只能流于苍白和单薄。

结　语

我们常说，作为一名摄影师，有时是比较被动的，常常受限于剧本的优劣、导演的整体要求和把握。但同时，我们也应该看到，摄影师在影片拍摄过程中仍然拥有较大的创作空间，这也是在各种电影评奖活动中设立“摄影奖”的一个重要原因。因此，一部电影的摄影艺术创作成功与否与上述两方面均密切相关。

《天上草原》是塞夫、麦丽丝夫妇的一部“转型”之作。就摄影创作而言，比较格日图以往的创作，我们感到了明显的不足，他在这部影片影像造型语言的总体运用上，缺少了前几部影片中可见可感的激情，缺乏一种创新和突破。实际上随着科技的进步和影像艺术表现手段的日益丰富，摄影师也同样面临着影像观念的更新与突破。

《天上草原》最终还是从情感、哲理思考走向了对草原民俗景观的再现，影像也由此变成了描述的工具。艺术意味着创新，真正的艺术家意味着不断超越自我。影片创作者的尝试，让我们清醒地认识到，在一个影像意识凸显的时代，每一个创作者都必须面对对时代影像的重新认识和把握，面对从平面化影像到立体化影像、从描述性镜头语言到表现性镜头语言的跨越。我们忠心希望，这种尝试会给中国少数民族电影的灿烂辉煌带来无限生机，从而使中国电影文化实现真正的多元与完整。

《战争生活》:数字化纪录片的运动镜头

片名:《战争生活》(*Naqoyqatsi*)

导演:高佛雷·雷吉奥(Godfrey Reggio)

配乐:菲利普·格拉斯(Philip Glass)

米拉迈克斯公司/RCV 电影发行公司　2002 年出品

故事简介:

影片充斥着各种含义宽泛的镜头:冲天的蘑菇云、变色的多利羊、飘忽的世界地图、股票市场、数字、游行的人、警察、挥舞的棍棒、呼啸的子弹、快餐、网络,以及死亡、爆炸、哭泣等等。流动着的噪音和各种内容冲突的画面使镜头聚焦到现代社会的暴力性,这里的暴力不仅仅指侵略与战争,而是包括一切残酷的、带有暴力性质的侵略。雷吉奥早在 1988 年谈论《战争生活》的拍摄计划时就曾说:"这部影片试图表达的观点是,文明生活的真正基础是战争。战争是推动我们社会的动机。军事生活只是战争生活的一部分。没有战争就没有现代化。"

一、生活三部曲

《战争生活》是雷吉奥的"生活三部曲"的最后一部。第一部是《失去平衡的生活》(Koyaanisqatsi,1983),第二部是《变形生活》(Powaqqatsi,1988),三个片名都有一个相同的后缀"qatsi"(卡次),意思是"life"(生活),即生活方式。

1983 年,导演雷吉奥拍出了一部非叙事性的影片《失去平衡的生活》,震惊美国影坛,即而轰动全世界,成为一部进入影院上映而且获得不错票房成绩的纪录片,在电视普及之后的当代电影史上实属凤毛麟角。影片完全抛弃故事情节、演员表演、人物对话、画外解说甚至任何音响,取而代之的是一系列伴以音乐的、从现实生活中捕捉的、未经加工的、激动人心的、富于美感和冲击力的画面。在得到了包括卢卡斯、科波拉等人的大力支持与推广之后,《失去平衡的生活》在当时形成了轰动性的效果。5 年以后的 1988 年,Qatsi 系列第二部《变形生活》诞生,尽管没有在第一部的基础上取得大的突破,但也

不失为水准之作。

2002 年，“生活三部曲”的第三部——《战争生活》终于诞生了。《战争生活》沿袭前两部纪录片风格，依然无情节、无对话、无解说，完全由一系列按照某种节奏剪辑的画面组成。颠覆了传统纪录电影的模式，纯粹由画面和音乐构成，是一部难以归类的纪录片，有影评人将之称作“音乐电影”（concert cinema）。

二、运动镜头表现两极生活

影片开始不久，一个人被围在一群人中间，那群人立正稍息前进后退，成为一个永远不能突破的圆，海浪飓风，然后进入一个个永无休止的圆形，一个网络世界的怪圈，一个不断从全景到特写，进入特写又是全景的漩涡。这个由 0 和 1 组成的二进制数字化时光隧道，由一个似乎没有终点的运动镜头完成。而且，明明是摄影机主动进入，这种运动却仿佛是被动的，被那巨大的漩涡所吞噬。

整部电影就是一次视觉的旅行，一个画面与音乐的接龙游戏，导演说，我们将要到达的目的地不是目标，旅行本身才是目标。他乐于看到我们参与游戏。而这一段神奇的旅程，正如人生本身。对于电影的不同看法，也是我们每个人对于世界的不同看法。

影片最重要的元素是画面。两极镜头（大全景和大特写）被大量使用，而且它们之间的过渡极快（许多场面都是在喷气式轰炸机上拍摄的），形成了强烈的视觉冲击力。

这种摄影风格无疑与影片要讲述的内容相符，因为影片中有那么多相互冲突又相辅相成的东西：大自然和人；和平和战争；集体（一般是俯拍）和个人（一般仰拍）；黑白和彩色。这些都是生活的两极，它们并存、对立，大量变速摄影（高速摄影或低速摄影）的使用又使得这种两极完全交织在一起。

运动，成为影片的灵魂。

其实，从一开始的序幕就定下了运动的基调。

那是一栋有很多窗的建筑，高大，古老，仿佛有过辉煌的过去。有人说，是巴比伦的一个建筑。从外观开始，从全景开始，景别渐渐变小。仰拍的缓缓移动，几乎绕场一周，马友友的大提琴增加了舒缓气氛。镜头在缓移中进入建筑内部，因为有很多没有玻璃的窗子，摄影机的运动带来了后景现代化建筑群的相对运动，形成了多重镜像的繁复运动效果。接着是镜头从上至下的移动，依然舒缓。

通过一个仰拍的固定镜头，我们可以看见窗子的破碎，这是一栋灾难深重的、沧桑的大楼。镜头就这样从上到下、从里到外对古代文明进行了一次透视和解剖。

紧接着海水验证了一种被大家坚信但至今没有确切证实的假设——人来源于水（即大海）。真正的叙述从雨落入大海开始，象征着时间推移，雨化做了流星，地球在时间

的推移中发生着漫长且巨大的变化:版块漂移、撞击,从海中隆起山脉,火山喷发。从此,有了陆地、海洋和各色人种的人类。

在这一系列的运动镜头开场之中,影片就定下了"沧海桑田"的变化基调。

分子的运动中,时光在继续推移,人类继续成长,科技同漫长的地球变迁和人类进化相比,正在以爆炸般的速度发展着。与此同时,人类的纷争总是无时无刻的伴随其中,其间最大的活动就是战争。在人类诞生以前,争斗就已经开始,众多的精子中坚强、幸运且速度最快的那个才可以与卵子结合延续。

战争并不都是以军人和武器来表现,军事生活只是战争生活的一部分。在表面和平的面纱下,人类以各式各样的体育竞技继续培养、加强着争斗的本性,代表着自己、同族、国家等。

运动无处不在,就像战争无处不在,它,已经成为人类的生活方式。

三、后现代的万花筒:一场没有终点的旅行

《战争生活》可以说是一个色彩斑斓的万花筒,一部永恒运动的"连续剧",只要观众不断转动自己思维的大脑,随时拿出这部电影来看,那么,你看的实际就是一部连续剧。因为每看一次就又有新的发现,新的联想,新的视角,新的思考,以及新的运动。每看一次,又可以把影片以后的现实融入电影里面。甚至,你自己已经成为了导演——导演了你大脑深处的一切思考。对于这部影片,每个人,不同的时期、不同的心情、不同的处境,甚至不同的环境温度、不同的气味,都会有不同的感觉、不同的心理、不同的思考,不同的视角。

对一些人来说,这是环保电影、科技电影,对另一些人来说是历史电影、政治电影,又有人觉得什么也不是,还有人受感动,全在于观看的是什么样的人。

在这个特殊的纪录片里,很多电影必须的元素都为零,比如剧情、比如解说词,比如主人公。

人,在影片里的位置跟通常电影里的不一样,不仅没有主人公,甚至连"人"都很少出现。这是一个混乱、无序的世界,有一些人物走上了前台,从左到右用一个运动的长镜头将他们的特写扫过,排名不分先后,中间或者后景是奔腾、动乱的世界——有广告,有心电图标志。这一切同时存在。

在镜头给予的少量人物中,导演又将其肢解为腿、大脑、手、臂和骨架。这是一个技术的时代,也许,在宇宙里,在世界上,人的地位并不是我们想象中的那样举足轻重。人是渺小而无意义的,接近于零。

长颈鹿和斑马在灰色的戈壁上惊恐地奔跑,大象在没有枝叶的树林中急促地寻找,

他们要找回过去的绿色。人类继续太空的梦想，因为绿色的星球已经变得苍白脆弱，或随时会消失，人类即将无法生存。那些不在地球，也不在太空的人永恒地漂浮着、旋转着、运动着。

而“零”或者“无穷”又是什么关系？有关系的话又是如何关联在一起的呢？没有关系又为什么都发生在这个世界上？影片无形又“混乱”地为观众提出了太多的问题。用什么去分析呢？电影学？心理学？化学？数学？伦理学？生物学？国际关系学？哲学？政治学？总之，把所有的现有学科都用上去分析这部电影也一点不为过，甚至，还不够。

因为世界本身用很多方法出现在我们面前。其中之一就是运动的方法。

这样一来，所有的读解就不是唯一，只要你转动万花筒，它就呈现给你另一种风景，这就是运动带来的奇妙感觉。其实对于后现代的拼贴游戏来说，解读电影的意义本身就是没有意义的。

第三章

光　线

• 《紫蝴蝶》

《卡拉是条狗》：被光影分割的破碎人生

《紫蝴蝶》：镜头晃动残酷年代 光影叠化悲情人生

《花眼》：你是光，你是彩虹的渴望

《青衣》：红蓝光线与高峰体验镜头

基耶斯洛夫斯基：光影表意的宿命

光是人类生存的重要因素，它向我们揭示物质世界的面貌，激起我们无限的想象；光，更是整个影视摄影创作的基础，创作者利用光的方向、反射，以及色光等光线特性，来达到刻画、描绘事物的目的，同时表达情绪与思想。可以说，有光，电影摄影艺术才成为可能！

长期以来，许多创作者把光影当作重要的摄影造型手段。摄影造型的任务是创造电影的视觉形象，表现被摄对象的各种视觉特征，如空间深度、立体形态、轮廓形式、表面结构、色彩结构等等。要完成这一任务就要运用到光线、色彩、光学镜头、光学附件，以及运动（包括摄影机的运动、被摄体的运动，以及摄影的频率）这些具体的摄影手段。[①]而光线是最为基本、最为重要的元素。光线提供了可以让人们感知视觉世界的能量，从而使其他的造型手段可以发挥作用。在创作过程中，艺术家通过利用不同的光线来形成不同程度的阴影（影调），在二维平面上完成对视觉现实存在的再现与重组，从而实现不同的创作构思，达到预先设计的创作目的。因此可以说，光线在摄影中不但起着令胶片获得足够曝光量的技术功能，而且还具有在影视画面上体现艺术家创作构思的造型功能。

同其他一切造型艺术一样，光在整个电影艺术创作中起着非常重要的作用。这不但是因为它提供了必要的能量令事物得以被看见，使得电影艺术的存在得到最根本的保障，而且还因为它是影视艺术中最重要的创作元素之一。

在写实主义风格摄影的影片中，摄影师普遍采用自然光对人物和环境进行真实还原。而在表现主义风格的影片中，摄影师结合具体情境，运用光影以及其他造型手段的表现功能，让观众看到创作者“想要呈现的状态”，所以表现主义的电影往往能更直接的体验到创作者的主观态度。创作者用不同的光影来刻画人物，人物快乐或忧伤的内心世界也随之影像化。因此，表现主义光效并没有太多的顾虑真实性，而更多的着墨于情感性、模糊性，挖掘人物内心情绪。电影中的人物情感始终处于流动的、不断变化的过程中，在很短的银幕时间内有可能会产生细腻微妙的转变，而这种情绪变化不仅可以通过演员的表演来呈现，光影也可以在特定情境中触摸到人物的思绪。

《卡拉是条狗》中，几乎所有的夜景画面都被一分为二或三，暗的那部分，总占一大半。也许，小人物的生活就是这样？影片用光影分区——分割出老二等人残缺、破碎的人生。这部电影里，谁手里有光，谁就掌握了话语权和上帝视角。真理，往往掌握在少数人手里，光线和它带来的威严也是。

---

①《电影艺术词典》，299页~300页，北京：中国电影出版社，1986。

在许多探寻人物情感流动的内省式影片中，运用光影来表意是一种必不可少的造型手段。《紫蝴蝶》的大量画面都使用大光比的光线造型，在大特写中表现得尤为突出。影片将镜头焦点对准人物面孔，背景的空间都陷入阴暗或看不透的黑暗中，前景相对明亮清晰，后景模糊。明暗对比强烈的卡拉瓦乔光效，不仅是突显画面张力的构图手法，在带来令人震惊的画面效果的同时也为影片主题服务，强调爱恨冲突，个人与集体矛盾的无法调和。

《紫蝴蝶》最重视的不是故事，而是一种情绪和氛围。影片中的那些大雨，那些蓝灰调子，那些叠化的画面，那些很长的长镜头，那些充斥整个银幕的大特写和那些每走一步就错一步的个人一起，铺陈了一种飘忽的浪漫主义气息。情感的触觉四处蔓延，杂乱无序，却在光影的洞悉下袒露无遗。光影是如此真实又如此剧烈地勾勒了人物情感的挣扎、痛苦、错乱与纠结。

《花眼》讲述的是一个阳光与黑暗的故事。寄生在黑暗剧场里的引座员是一个失眠症患者，害怕那照亮眼球的眼花缭乱的光，眼睛里一道破碎的彩虹是他害怕暴露在阳光之下的秘密。在影片中，光是现实，是灵魂深处对爱情的渴望，是真实的生活。黑色象征着主体的自我隐藏和自我封闭，是逃避，也是幻想的背景。可以说没有光，就失去了《花眼》的灵魂；运用好光，就触摸到了影片的灵魂深处。

在电影作品的创作中，光影可以被视为情节的预示、场景的转换等能够推进叙事的手段，从而使光影脱离了单纯的摄影手段，进入到剧作的领域。摄影师拿到剧本马上思考的是，如何让光影布局、色彩变化、摄影机运动等摄影造型能简练直观地表述主题，烘托情绪。在他们的创作观念中，用影像造型来传达人物情绪、阐释人物关系是首选手法。比如如何利用光影描述环境，外化人物心境等等。实际上在今天的许多优秀影片中，光影已经被运用于推进故事情节、铺垫戏剧冲突的叙事层面上来，而不单单是一种影像的辅助存在。

电视剧《青衣》用不同色光来区隔戏台与生活、男人与女人以及相聚与离别。是的，《青衣》里的红光和蓝光各具不同的叙事表意功能——花脸是红的，青衣是蓝的；背景是红的，幕布是蓝的；脸上是红的，内心是蓝的；开始是红的，结束是蓝的；高潮是红的，离别是蓝的。它们都是对立的，无论男人与女人、幸福与不幸，抑或红光与蓝光，就像此岸与彼岸，也像艺术与生活。

光线的象征性作用，最早可以追溯到人类文明刚刚开始的那段历史时期。光明被用来象征上帝、真理、美德，以及救世主；黑暗被用来象征邪恶与妖魔。按照阿恩海姆（Rudolf Arnheim，常译为鲁道夫·爱因汉姆——编者注）的话说就是："一旦照射性手法被运用到绘画中时，象征和表现任务就由光线的照射和阴影的对比担

负起来了。”①

在象征意义上，电影光线已经脱离了摄影造型的狭隘定义，进入所谓“意象造型”的概念，继而成为影片深刻哲理内涵的言说者。光线的象征功能，是摄影艺术光线创作的一种提炼形式，摄影师经过深思熟虑后设计的光影走向、变化，都与影片阐述的哲学主题达到内在的呼应。象征功能的运用能使光线的表现作用更为具体化，从而突破一般意义上的照明和造型的范畴，进入思维境界。高度寓意化的光线转换是创作者哲学观点的影像化、直观化，也是让观众更深的思考影片内涵的必要手段，从而更有理性评判与思考的余地。

在电影光线象征性的高山上，站立着一位令人仰望的大师，他，就是基耶斯洛夫斯基。

无论是《蓝》中的光影流动，还是《十诫·背叛篇》的光影疏离，或者《维罗尼卡的双重生活》的光影宿命，基氏影片里的光线总具有感人的象征性。

自由的蓝色，博爱的红色，平等的白色，以及飘浮不定难以捕捉的另一个自己，都在光影的幻灭中纤毫毕现。情感的触觉四处蔓延，杂乱无序，却在光影的象征中袒露无遗……

---

① 鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，441 页，四川：四川人民出版社，1998。

《卡拉是条狗》:被光影分割的破碎人生

片名:《卡拉是条狗》

编剧:路学长

导演:路学长

摄影:张锡贵

主演:葛 优　丁嘉丽

华谊兄弟太合影视投资有限公司/天映娱乐有限公司　2003 年出品

故事简介:

老二一家四口包括老二,媳妇玉兰,儿子和卡拉。卡拉是一条狗。

晚上玉兰放狗时被民警逮住,理由是没有养狗许可证,卡拉顿成阶下囚。清晨,下班回家的老二得知后如遭晴天霹雳。要取回卡拉,办法只有两个:一是拿出五千元办狗证;二是走后门把它弄出来。于是一家人急得团团转,走街蹿巷找关系又筹钱。下午四点,也就是警察说的办狗证的最后期限,老二、玉兰、亮亮集合在派出所。玉兰为了卡拉已经把钱取出来了,老二告诉儿子,他已经托人了,晚上有人把卡拉给他们送回来。而亮亮却对老二说,他从来就没瞧得起他这个爸爸。卡拉被警察装上了车等待运走……

一、光影再现空间:被分割的破碎人生

对《卡拉是条狗》这样一个在电影技巧和视觉效果方面都刻意做得平淡朴素的电影来说,故事本身和讲故事的方式将会是比视觉形式重要得多的因素。但是这部电影的空间造型语言很有魅力,其中光影对现实空间的分割和表意空间的营造特别值得探讨。

电影利用透视、光影、色彩的变化,人物和摄影机的运动,以及音响效果的作用,创造出包括运动时间在内的四维空间的幻觉。它不是现实空间本身,而是现实空间的再现。导演可以根据自己的艺术构思,重新安排和创造电影的空间,这是因为电影具有构成空间的可能性,从而得以创造出一个综合的整体空间,这些空间在观众面前是完整统

图 3.1 警车上的红灯

图 3.2 手电之光

一的。[1]

当然,任何时间都是具象的空间。在《卡拉是条狗》中,时间是一根情节线,影片用不时出现的离四点还有几个小时的字幕来表示。它是情节的驱动力,也许因为字幕我们才为老二着急,才对老二认同,但是它太刻意以至于破坏了影片完整的叙述和造型构思。导演路学长自己也说:"片子里的字幕其实是有些别扭的,但人的故事展开后,我担心大家都把狗给忘了,只好一次次提醒。"[2]

1. 金字塔光线:上帝话语权

神说要有光,于是有了光。

在《卡拉是条狗》中,谁手里有光,谁就掌握了话语权和上帝视角。

开场的夜色中,全景,有一场短暂的人狗联欢。闪烁着红蓝灯的警车由远处悄无声息地开过来(图 3.1),警察悄无声息地走出来,卡拉特写,卡拉看见了一切,它无言。警车的红蓝灯无疑是权威的象征,在权威光线的照射下,不仅仅是卡拉,任何人都会无言。

派出所门前也红灯高悬,警示人们这里禁止通行。

手电筒是一个绝好的例子(图 3.2)。它被握在人民警察手里,从一点出发,威慑一大片——金字塔光线! 玉兰抱狗站在警车前,四个男人包围着她,手电筒照着她和卡拉的

---

[1] 参见《电影艺术词典》。

[2] 参见苏七七:《〈卡拉是条狗〉与路学长》,西祠胡同之"后窗看电影"。

脸。

真理，往往掌握在少数人手里，光线和它带来的威严也是。

2．光线分区：分割残缺的人生

《卡拉是条狗》一开始有个冗长的序幕，光线设计比较有意思，有表现主义的味道。其神秘、诡异气氛完全由光线营造（图 3.3）。

图 3.3　楼道里，光线明明灭灭

夜，开、关门，镜头交代环境。玉兰在逼仄楼道里等电梯。楼道本就昏暗，角落的红灯长时间的明明灭灭，预示了卡拉和它主人们命运的不确定性。在这种光效下，玉兰和邻居对狂犬病的描述——怕光（此刻，灯灭），以及邻居低声地说："你们家老二越来越瘦，卡拉越来越肥"，就显得那样诡异。其实看完整个电影，观众会发现故事是有些荒诞的，夜景的光效设计就很符合这种荒诞特质。

电梯打开，四周暗，只有电梯里蓝色的冷光和黄色的招贴告示，光影区分出电梯这个特权空间和楼梯这个昏暗的平民空间。

街灯：一半明一半暗。胡同里，一个抱狗的女人跑过，另一个抱狗的女人跑过，她们向暗处跑去，向自以为安全的大众化区域跑去。

电梯：内景依然是冷调蓝光，电梯门开开合合，灯光明明灭灭两次，失去卡拉的玉兰虽然此刻坐在了特权的电梯里，但那是暂时的，她还是得走出来，走到外景黄色阴暗脏乱的楼道里。

楼梯：一半明一半暗（图 3.4）。

图 3.4　楼梯

图 3.5　亮亮屋

亮亮屋:除了亮亮处有一点橘黄的光亮,大面积的屋子黑暗(图 3.5)。

亮亮洗脚:人物居中,画面被分割成三块。

玉兰为亮亮收拾:下半部微微光亮,上半部完全黑暗。

几乎所有的夜景画面都被一分为二或三,暗的那部分,总占一大半。也许,小人物的生活,就是这样?

夜景中,光线色彩的明暗分区从一开始到结束都一以贯之,很风格化,造型语言形式本身带来了意义。只是后来,白天,从第二天早上到下午 4 点,清晨到黄昏,这一个时间段的光影应该有渐变的质感,可以做得很好看。但现在再现白天的视听语言极其朴素、隐忍甚至简陋,跟影片前二十分钟夜景的表现主义光效有些不搭调。

同样是荒诞故事,《黑炮事件》的画面构图造型就很风格化,给观众带来了强烈的形式冲击力。有很多纯粹的非叙事性的象征性段落,有丰富的视听语言,如新颖的构图、造型形式,以红黄白黑为主的鲜明的色彩总谱,共同构筑了一个与故事风格极其和谐的多层次意义体系。

很显然,相比之下,《卡拉是条狗》的视听语言在表现与再现之间摇曳不定,似乎谁都无法割舍,这样一来,造型风格就感觉有些迟疑,失去了纯粹,以及更多的韵味。

二、光影表意空间:笼子意象

在《卡拉是条狗》中,卡拉出场不多。当然这是有深意的,而那深意也已经由片中老二和众多评论员说出——"只有在卡拉面前才像个人"、"老二是条狗"等等。这里想说的是关于卡拉的空间、老二的空间以及大家空间的造型语言:笼子!

铁丝网、铁栅栏、防盗门、防盗窗……摄影师用一系列笼子的具象外化完成了本片最富象征意韵的电影造型语言:笼子意象。它们是人为的、有形无形的约束与规矩,并由此构置起一个个不同于再现现实的生理、心理空间。在这里,这些空间不仅构成"笼子"这一极具冲击力的表象,而且,也通过笼子形式本身的表意功能,传达导演、摄影师对电影主体的思考

"笼子"是形式的,也是隐喻的。可以说,有意无意地,"笼子意象"成为本片最为成功的视觉造型语言。

1. 人物出场光影构图定下"笼子"基调

玉兰。本片第一个镜头:玉兰开、关门,防盗门特写,四周暗,只有从防盗门窗的栅栏里透过来一丝蓝光。这种光影造型语言已经清晰定下了笼子的基调(图 3.6)。

老二。夜色中,这边该发生的一切都发生了——玉兰遛狗,卡拉被抓,亮亮捞狗未遂。那边,老二毫不知情,但他的一出场也奠定了他的"笼民"基调(图 3.7)。巨大的厂房,

老二出现在一个巨大的火车头边的阴影里，在这个缓缓移动的巨大机器下面，他显得那么渺小。前景是大而高的起重装置，后景是高而密集的脚手架，构成一个编织密集的笼子。装老二的笼子更高、更大、更强权，更俯瞰芸芸众生。

图 3.6　影片开始就定下笼子基调

2．特殊前景的设计使得笼子意象更为明显

电影里的前景，是指在主体前面或者靠近摄影机镜头的人物或者景物。摄影师在结构镜头画面时，喜欢用场景中的景物作为前景。

派出所门前的两场戏中，前景都是派出所的铁栅栏门，其作用是交代人物——亮亮或者老二与场景的关系，并构筑具体（派出所与居民）与联想（强势与弱势）的空间环境关系。

图 3.7　渺小老二的出场

第一场：亮亮捞狗。

少年亮亮和他的朋友胖子透过铁栅栏看狗，我们透过铁栅栏看栅栏后的少年和他的朋友。栅栏前，朋友临阵脱逃，栅栏见证了少年友谊的脆弱和不堪一击，也见证了少年的无奈和恐惧。孤独的少年还在栅栏后，栅栏还是前景，成年警察渐渐走近，又转身离去，“啪”的一声，派出所里的灯灭了，亮亮的希望也灭了（图 3.8）。

夜色中，栅栏目睹了少年亮亮遭遇的栅栏内外的两次背叛与拒绝，这是青春成长必

图 3.8　栅栏挡住了亮亮的希望

不可少的印记。

一栏之隔，一门之隔，高下强弱立现。

第二场：老二看狗。

白天，下夜班的老二在派出所门前停留，他的右后方（背景）是一个防盗窗。这时，派出所大门缓缓关上，轻易地，前后景共同把老二围在笼子中央。

老二浑然不觉，他从“笼子”里注视（偷窥）派出所里的人们。白天的派出所里阳光明媚，欢歌笑语，但这阳光与笼子里的老二毫无关联。而且镜头反打时，让我们想起，同样的景别同样的构图，前不久，儿子亮亮就这样受挫。

一栏之隔，一门之隔，轻松快乐遥不可及。

3．笼子内外视线置换：关与被关

第一场：还是亮亮夜晚探狗。

亮亮看狗，无意中看到了栅栏后被羁押的少女。这里的明暗关系处理得很有意思，少年和被关押的少女，都是一半明一半黑，右边明左边黑（图 3.9），这两个极其相似的画面关系让人误解了二者的人物关系。其实到最后，两人也没有发生什么。也许，少女只是和肥大的裤子一起，构成亮亮青春记忆中的散章。但是，到了最后，亮亮会被关在拘留室里，呈现出一种角色视线的对换。

第二场：老二买狗。

先是在破败的市场里，镜头展示老二视线里的装在笼子里的各种小动物，小猫、鸟、鹦鹉，甚至在圆形笼子里自得其乐跑步的小老鼠。接着老二买狗被骗，再接着，老二被当成狗贩子抓了，前景——小笼子（装动物），后景——警车铁栏杆，两相夹击，一下子，老二的身份就和之前他刚看到的动物对调。

前面说过，开篇的光线设计就预示了小人物命运的不确定性。在这里的两场视线对换戏中，不确定性得到验证。而人或者狗失去对自己命运的控制，是最惨烈的一件事。

你站在桥上看风景，看风景的人在楼上看你。

你在笼子外看风景，不知自己也在笼子里。

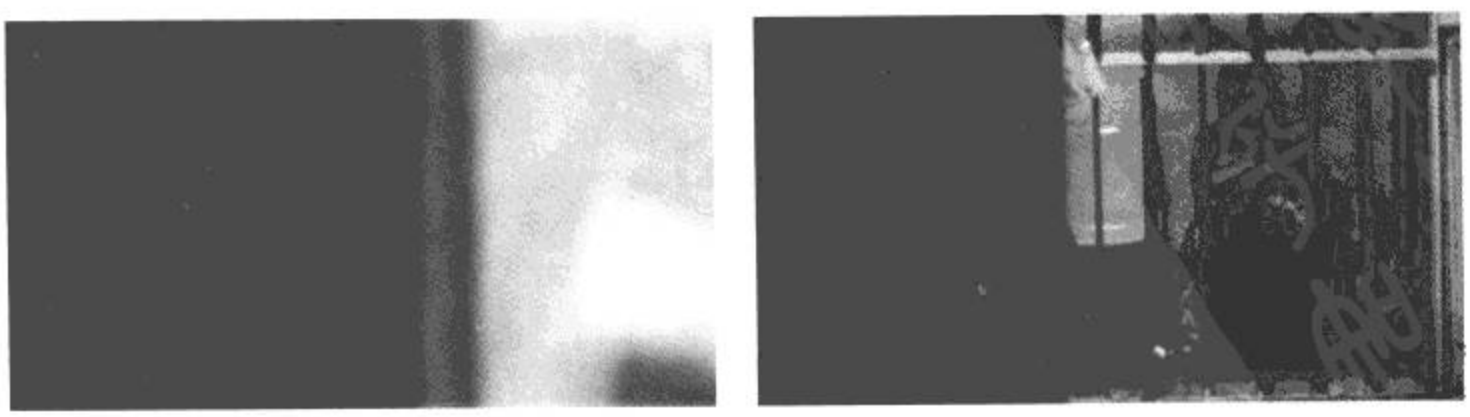


图 3.9　亮亮与少女相似的明暗关系

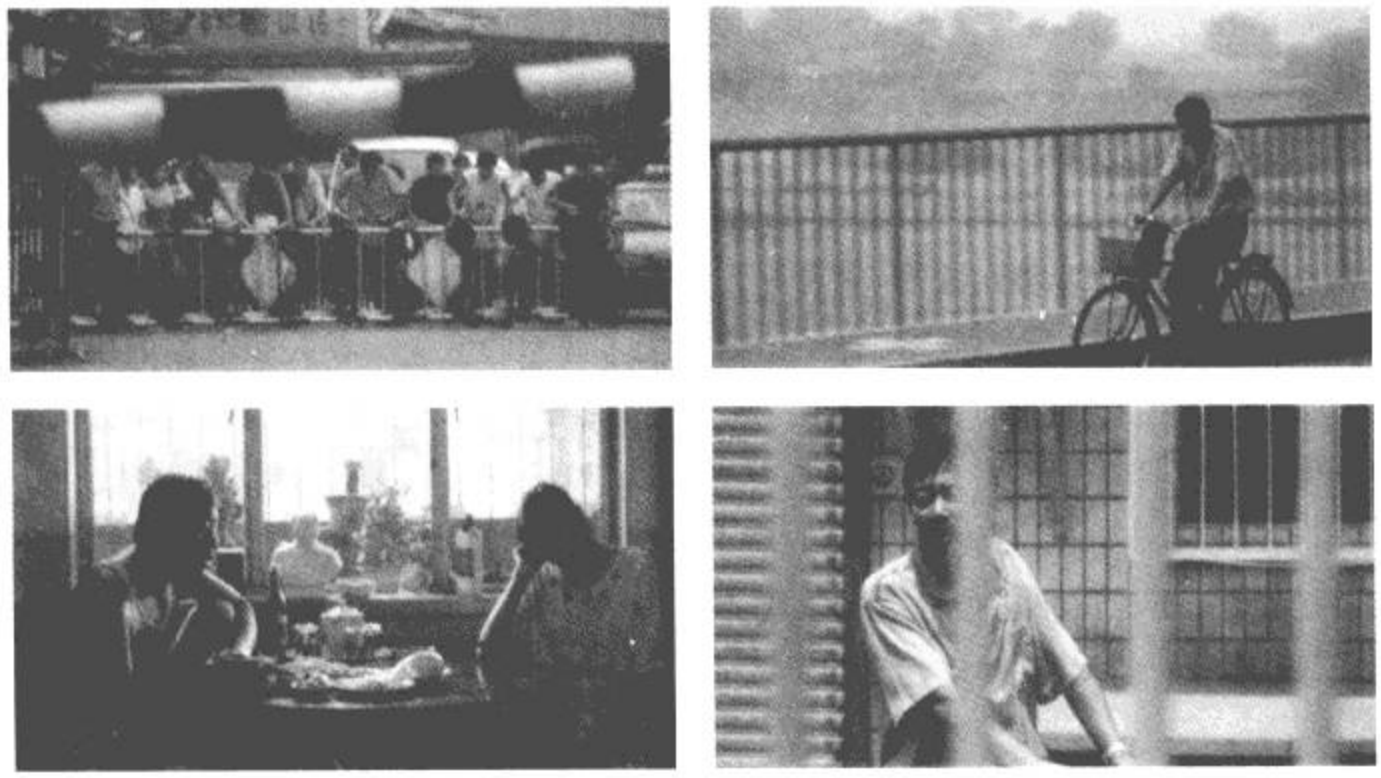


图 3.10　老二出厂、骑车、回家、看狗、无不带有笼子的烙印

4．老二，一个关在“笼子”里的人

带着“笼民”基调走出厂房，骑车的老二遇到栏杆。在这里，栏杆的作用是红绿灯中的红灯，只是更暴力、更不由分说，列车从城市穿过，列车当然是强势的交通工具。

之后，老二顺着有栏杆的大桥骑车，只有小心翼翼、中规中矩，老二才能安全回家。

回家。老二的客厅不错，老二和玉兰并肩而坐，这种人物位置排列方式意味着，虽然他们夫妻二人有时意见相左，但基本上还是站在同一条战线上的（而亮亮和警察，老二和警察以及亮亮最后和老二的位置关系就是面对面的对立关系），摄影机位于与玉兰和老二一起构成的三角形的顶端，双人画面，视线对应，背景是三扇大窗子，窗台上有毛主席半身像，再之后是仙人球小红花，光线充足。但是仔细看会发现，三扇窗子都被铁杆围着，这样，这三扇防盗窗连同我们在第一个镜头里看到的防盗门就围成了一个结结实实的笼子，玉兰和老二就在这样的笼子里吃饭、啃黄瓜、谈话、争吵。

即使在厕所这一无人之地，老二终于自由地发泄自己的愤怒时，我们也能看到高高在上的窗口栏杆。

其实，老二的每一处坐卧停留，都有栅栏约束他的动作和行为（图 3.10），都有笼子装载他的情感和生活，都有有形无形的绳索捆绑他的精神和意志。

所以我们认为，他尽心尽力地寻找卡拉，想办法，很重要的一个因素是为了抢占地理心理优势，在笼子外俯瞰卡拉一把。

因为，他实在是在笼子里很久了。

5．空间对比：大小笼子

看《卡拉是条狗》,会想起“笼子”意象更直接的《笼民》(香港,张之亮)。后者被誉为“写实电影的典范之作”,是一部小市民社会讽刺群戏,它以香港特有的旧式男子公寓“笼床”住客为题材,表现繁华国际大都市中,被社会遗忘的老弱底层人士生活。他们住在残破的旧楼中,大房里密密麻麻摆着双层铁床造成的笼,租客的全部生活空间都在床上,甚至吃饭也要弯着腰在床上吃,空气十分混浊。每个笼都有锁,等于家中的门锁。

片尾,笼民被强行抬出笼屋,有一个老鼠爬入铁笼的镜头。在人和动物的位置对换关系上,《卡拉是条狗》的处理与《笼民》刚好相反,当然,都是富含哲理的。而且同样是“笼子”意象,同样是底层男人戏,《卡拉是条狗》中笼子意象不那么直接,且更宽泛。

卡拉当然是笼子里的动物,我们看它会有优越感。其实,无论老二、玉兰、青春的亮亮,甚至警察,还有我们这些卑微的旁观者,谁不在笼子里呢?

只不过笼子有大小,形式各不同罢了。

三、理性写实主义:冷静残酷的摄影态度

1. 一个老概念:新现实主义

新现实主义是第二次世界大战后在意大利兴起的一个电影运动。主要代表人物有罗伯托·罗西里尼、德·西卡、鲁奇诺·维斯康蒂等。这类电影的主题大都围绕大战前后意大利的本土问题,主张以冷静的写实手法呈现中下阶层的生活。在形式上,大部分的新现实主义电影大量采用实景拍摄与自然光,运用非职业演员表演与讲究自然的生活细节描写,相较于战前的封闭与伪装,新现实主义电影反而比较像纪录片,带有不加粉饰的真实感。50 年代后,新现实主义的热潮慢慢消退。

在意大利新现实主义中,有一条很重要的艺术原则,即:把摄影机扛到街上。

当然,“把摄影机扛到街上”并不是“二战”之后新现实主义电影创作者才有的行为。早在卢米埃尔时期,摄影师们就开始记录生活中的趣事,并为电影艺术确立了写实主义的传统。

新现实主义“把摄影机扛到街上”的口号由理论家柴伐梯尼提出,这绝不是电影诞生初期拍摄方法的简单重复。这里的真实原则不仅体现于表现普通人生活,展示真实事件,还体现于缩短银幕与生活的距离,使用现实生活中的自然光线、运动镜头进行实景拍摄。

2. 一种新态度:冷静、残酷、不介入

《卡拉是条狗》无疑在各个方面都继承了意大利新现实主义风格:关注普通人、开放式结局、自然光效、实景拍摄等。但同样是写实,不同于台湾 60 年代的健康写实主义、80 年代的温情写实主义,不同于香港当代的伤感写实主义,也不同于“讲述老百姓故事”的

虚假写实主义，《卡拉是条狗》有自己的独特气质。

这里，权且称之为理性写实主义。

所谓理性写实主义，是我们凭空想出的一个词，并没有确切定义。

理性，在商务印书馆《新华字典》1998 年修订版中，被定义为：把握了事物内在联系的认识阶段，也指判断和推理的能力。

这是哲学层面的定义，本文的“理性”，指的是影片视角不仅客观和平视，而且态度极为克制和隐忍。对，我们的理性指的就是一种自觉的态度：不评判，不煽情，也不悲天悯人。就是那么克制，就是那么冷静，就是那么不动声色地把似乎毫无“技法和功夫”的镜头对准花团锦簇下的草根泥土，对准我们熟悉的北京风情画，对准一个普通得不能再普通的叫老二的中年男人，我们能明确感觉到其中人物的心跳、呼吸甚至奔走的汗味，这些物质层面共同组成了一个叫“残酷”的电影气质，残酷地逼近真实，残酷地逼近人生最常见、最普通的琐屑，使你不能回避更不能解决它。正是因为这种理性态度、残酷气质，影片才没有落入“小人物”悲情电影的圈套。

导演越是把自己巧妙地隐藏在摄影机的背后，影像就越显得更加现实和残酷。摄影机镜头在更多的时候——特别是白天戏——是不介入的，有时甚至是冷冷地在一旁静观。这种表现方式，正是现实题材故事片对于纪录片表现方式的一种学习。

导演自己也说：“我对老二，对底层的态度，和别的反映底层的作品不完全一样，不完全是‘人道主义关怀’。这个片子全景多，力图保持一种观照的距离，就算有特写，也跟摄影师强调在第三个扣下，只有（亮亮最后被关在栅栏后的）这个特写是个大特写。它是一种解说。儿子亮亮从某个角度来说代表我个人的视角，他的一句‘你就不配当我爸’，是对老二整个人生的总结。”[①]

导演沿袭自己的寻找之路——《长大成人》时寻找影响自己成长的人；《非常夏日》里寻找一个罪犯；《卡拉是条狗》里寻找一条叫卡拉的普通小狗。不同的是，老二在寻狗的过程中进了一步，有了某种发现。但这种发现（发现自己的卑微位置又无法改变）对于一个本来无忧无虑的底层人无疑是残酷的。

同样是小人物，老二绝不是贾樟柯的小偷小武，也不是《巫山云雨》的“强奸犯”长江信号工麦强，更不是当今纪录片人常常捕捉的草台帮子（《江湖》）、迟暮老人（《老头》）、流浪汉（《铁路沿线》）、手艺人（《北京弹匠》）中的一员。老二不是一个边缘人，不是少数派，他就是一个普通得不能再普通，正常得不能再正常的北京男人，有职业、有老婆、有儿子，还有一只狗。而正是因为他的正常和普通，我们才会在他身上找到更多的共鸣，在他的尴尬无望处境中时时刻刻关注自己的命运。也正是因为他与我们处境的相似，我们

[①] 参见苏七七：《〈卡拉是条狗〉与路学长》。

对他的态度才会由怜悯转为恐惧。亚里士多德在《诗学》里说:“怜悯是由一个人遭受不应遭受的厄运而引起的,恐惧是由于这个遭受厄运的人与我们相似而引起的。”[1]

那个人物,那些全景,那些琐碎,正因为常见,才令人感觉那么难过和恐惧。所以要说它残酷。

3. 一幅新旧组合图:老北京风情画

《卡拉是条狗》里有很多北京背景。在影片中,有从动物园开往北京站的103路公共汽车,有长而破败的青砖灰墙胡同,有被高楼遮蔽阳光的四合院,以及有人看守的冷光源电梯(似乎是北京特色),还有好多熟悉的地名。冯小刚扮演的司机说:“你别跟我提德胜门,你跟我说鼓楼就行。”拥挤的公共汽车上,杨丽和老二拼命挤上了车,水果袋却被关在了门外,袋子破,水果往下掉。在寻狗的路上,老二身体内外的东西也一直在丢失,当然不仅仅是水果和装它们的袋子。

全景是有多义性的。当阳光被遮蔽的低矮四合院与旁边高楼并置成同一个画面——很像《香港有个好莱坞》里残破的大塘村与雄伟豪华的“五指山”的组合,这种现代与陈旧环境的对比,在视觉上首先形成了一种强烈冲击力。这种影像对比,第一次出现在老二和杨丽托人的路上。一边是现代高楼,一边是低矮的工棚,老二粗糙的手第一次抚慰了杨丽哭泣的背,小人物的惺惺相惜显得那样矛盾和无力。

这些真实的北京街景,比我们往常在电视、电影中看到的景象要稍微破败一些,除了阳光灿烂的天安门一段。那一段,是亮亮骑车经过天安门,经过毛主席画像,镜头跟随亮亮的运动快速移动。明媚的调子,现代的城市和现代的少年,光影、运动镜头完美结合,给人感觉那么舒服和流畅。这一段,应该是亮亮的主题画面,给影片一直以来缓慢、平静的摄影风格加入了一点明快的节奏。这节奏很重要,它代表一点希望。虽然只是一点,但有它与没有它,意义完全不同。

结语:一切都没有改变,只是你已经不在我梦中

《卡拉是条狗》令人想起一个叫麦兜的小朋友。

麦兜和老二,一只香港猪,一个北京人,他们是有可比性的——都是底层人物,命运还有一点点相似。

麦兜有一点蠢:“来碗鱼蛋粗面?”答:“没有鱼蛋和粗面。”“那来碗鱼蛋河粉?”答:“没有鱼蛋了。”“那来碗金钱肚粗面?”“没有粗面。”“来碗鱼蛋油面?”“跟鱼蛋和粗面搭配的都没有。”“搭配的都没有?那来碗鱼蛋粗面。”

---

[1] 亚里士多德:《诗学》,罗念生译,38页,北京:人民文学出版社,1982。

《卡拉是条狗》中也有令人捧腹的地方，比如老二听说卡拉被抓，在家不敢吭声，只好在厕所里对假想的玉兰发火："你是猪呀，你不会跑？"

《麦兜故事》比较成功地用小伤感和温情化解大苦难，用亲情淡化现实的残酷悲伤。影片结尾，成年麦兜伫立在大海边，海水冲刷着他梦寐以求的大脚，他跃向大海，奋力的往前游去，画面往上摇，露出蓝色的天空。《麦兜故事》似乎执著地要给负资产者，碌碌小民们一点向前的希望，一点继续的勇气。

而同样是"一切都没有改变，只是你已经不在我梦里"的平民、无奈主题，路学长就毫不给人希望，不给人答案，表现得冷静至残酷。

如果说，《麦兜故事》是温情伤感，给浑身是伤的小人物伤口用酒精消毒，再用洁白的纱布温柔包扎，虽然不怎么管用，但看起来舒服。《卡拉是条狗》就不同，它把隐藏在暗处的刀疤粗暴地撕开，将血淋淋的无法救治的伤口直接展示给人。那些苦难的生活，"砰"的一声，就这样掷到你面前，也不管你愿不愿意，接不接受。并且，没有给出药方。这，就是它的残酷。虽然《卡拉是条狗》更有意义和使命感，但很多人还是更喜欢温情而伤感的麦兜，毕竟，对于每个生活在笼子里又无法自己打开笼子的人，对于不能掌握自己命运的你我，不要提醒我们"笼子"的存在比较人道。

《紫蝴蝶》:镜头晃动残酷年代　光影叠化悲情人生

片名:《紫蝴蝶》

编剧、导演:娄 烨

摄影:王 昱

主演:章子怡　刘 烨　冯远征

仲村亨　李冰冰

上海电影制片厂、梦工厂　2003 年出品

故事简介:

1928 年,满洲。日本翻译伊丹英彦离开了中国女友丁慧,返回东京。丁慧目睹了主办抗日报纸的哥哥被日本人刺杀,因此来到上海,加入对日地下抵抗组织,并与组织首领谢明产生了感情。

1931 年,回到上海的伊丹已成为一名特务头目。他"偶遇"旧情人丁慧。新旧情人正好分处两个阵营,丁慧成为双方互相设局必须利用的重要对象。丁慧随伊丹来到日本人的会所参加聚会,两人相拥起舞。伊丹告诉丁慧,日本军官山本不会来了,谢明也不会来了,因为他已经死了。震惊的丁慧刺伤伊丹,接着,司徒(他的女友在地下抵抗组织的一次行动中被丁慧误杀)闯进舞场,枪杀伊丹,调转枪口对准丁慧……

一、Begin:火车进站

1895 年 12 月,世界电影史上第一辆火车由卢米埃尔兄弟开进巴黎,从此拉开了一个缘起火车的银幕故事序幕。

1931 年某月 7 日下午 5:35,上海,晴。一个在 23 次火车上伸出头来急切寻找恋人的油头粉面的公司小职员,瞬间改变了自己的命运。他穿着邻座有蝴蝶标志的西装走下车来,遇到不该他认识的人问话:"先生的洋服真漂亮,是买的吗?"

1931 年的上海,那个声音甜美、兴高采烈来接站的接线女生没有想到,由于男朋友的一时大意,由于一句"不,是定做的"的回答,她和只有一个夏天的知了一样,永远不能

开始“秋天的童话”了。这时，命运之神借陌生人之口正对那个上海男人说：“欢迎回家。”从此，无辜的他走一步错一步。

火车进站，1895 年的巴黎很热闹。

火车进站，1931 年的上海很冷酷。

二、Baroque：巴洛克影像风格

《紫蝴蝶》的画面语言无疑是感性的，看电影的人们在酷热的 2003 年夏天进入影院，进去时太阳灼人，出来时天气还是阳光明媚，但是心情，怎么会变得如此阴沉和伤感呢？答案只有一个，那就是徘徊在旧上海的蓝灰调子里太久，降低了我们的心理温度。

毫无疑问，《紫蝴蝶》是一个极具导演个人风格的电影，其光线造型、镜头运用具有欧洲 17、18 世纪巴洛克艺术的风格。

1. 巴洛克词源、含义与特点

一般情况下，艺术史家以“巴洛克”(baroque)来称呼公元 1600 年到 1750 年之间的欧洲艺术。“巴洛克”也是指在 16 世纪矫饰主义时期以后到 18 世纪洛可可时期以前这一段的欧洲文化。[①]

巴洛克一词的来源至今仍不甚明确，它可能来自以下三词：意大利语的 baroco，指中世纪繁缛可笑的一种神学讨论；意大利语的 barocchio，指暧昧可疑的买卖活动；葡萄牙语的 barocco，指畸形的珍珠。三词皆含悖理奇怪之意，因此自 18 世纪以来，它们都可能被对巴洛克美术怀有偏见的人用作讥讽的称呼。19 世纪后期以来，巴洛克美术才得到积极评价。[②]

巴洛克艺术的风格承袭自文艺复兴末期的矫饰主义，着重强烈感情的表现，而不像文艺复兴鼎盛期以前那样的严肃与含蓄。如果说，文艺复兴意味着理性与逻辑，那么巴洛克就意味着感性与激情，它具有浓郁的浪漫主义色彩。常常用富于动态感的曲线、斜线等造型元素来打破平衡和适中。

2. 晃动镜头：动荡的年代，叠化的人生

16 世纪下半期，处于内忧外患的意大利，危机日益加重。在这样的背景下，文艺复兴的艺术出现了衰退现象，之后才有了巴洛克风格趋向。而与巴洛克艺术产生的环境——欧洲动荡局势相仿，《紫蝴蝶》里故事发生的 30 年代，也是中国大危机来临前的极度动荡的黑暗准备期。电影主创人员选择大量手提或肩扛摄影的晃动镜头来表现动

---

① 参见台湾大学网络教学课程，http://ceiba.cc.ntu.edu.tw。

②《艺术百科全书》，25 页，北京：中国大百科全书出版社，1994。

荡的年代和人物命运的不确定性，使用大光比光线造型强调爱与恨、个人与集体等无法调和的冲突矛盾，这些符合主题的影像造型语言的运用使得影片深具巴洛克绘画的运动感、戏剧性，以及明暗对比的空间立体感等特点。

如果说运动感是巴洛克艺术风格的灵魂，《紫蝴蝶》的招牌则是晃动的长镜头。比如影片 24 分 38 秒至 27 分 20 秒，这个依玲接站长达 2 分 40 秒的颇受争议的长镜头，爱之者曰："以主客位置互换的超长镜头跟踪角色走动来带入另一剧情线的主角，暗示了两者命运的交错。"恨之者说："眩晕。"

的确，那是个无限漫长的站台，摄影机跟随依玲走了 56 秒，经过许多戴礼帽或草帽或者什么帽也不戴的等车人背影，画面带进轨道另一侧缓慢移动的黑色轿车。有时候，一些人物的出现，作用仅仅是为了介绍更重要的人物出场，无论生活还是电影。在这个长镜头里，依玲担任着悲剧角色。那个摄影机跟拍中途捕捉到的"禁 STOP"的站牌，仿佛无言地警告着无辜的依玲。25 分 34 秒，黑色轿车停，丁慧等三人下车，依玲回头，客观镜头突变为主观镜头，依玲无缘无故就消失了，这跟她随后消失的生命一样偶然和无辜。镜头语言参与叙事。这之后，摄影机跟随丁慧三人又摇摇晃晃经过许多戴帽或不戴帽的人，直到三人上楼，火车穿过，丁慧下楼走到铁轨这一边。

对于影片中大量使用的晃动长镜头，娄烨解释，希望拍摄者是另一个"被卷入者"："摄影机无法控制住摄影机前面的事情，这部影片从语言上强调这点，你首先不是全知全能的，从我开始，再到摄影师，你不知道镜头前面会发生什么。"[①]

如果说长镜头的晃动昭示不确定的人生、恐惧和毫无安全感，长镜头的大特写则让人们在此稍作停留歇息，歇息之后更为茫然。那一个个抽烟的全过程被放大，那一个个情欲交织的瞬间被延长，显然是有意而为。既然动荡，既然没有未来，这些摄影机静静旁观、记录、定格的瞬间，就仿佛剧中人物紧紧抓住的一根根救命稻草，只有这些缭绕的烟雾或者喘息的性，能让他们短暂地从恐惧中失忆。

而与长镜头展示事件经过和人物心理相配合，《紫蝴蝶》往往用叠化来转场，几乎每一个转折都是叠化。叠化，是影片具有运动感的另一方面。

时代之叠：1928 年东北，日本人拉响的爆炸声和横尸街头的运动镜头，叠化到 1931 年上海，司徒在玻璃镜前左顾右盼的特写。

内外景之叠：接线员依玲下班，用三个叠化镜头交代环境。

内容冲突之叠：依玲在短暂安全的卫生间看书，思念出差的司徒，与外景动荡的局势中拿枪的人、热烈的游行队伍来回叠化。

相似场景的生死之叠：发报的谢明叠化接线员依玲生前工作时的情形。

[①] 李宏宇：《紫蝴蝶》简介，北大新青年网站之"电影夜航船"，2003 年 6 月 9 日。

同一场景的情绪之叠：卫生间里，司徒特别长的特写，流泪叠化依玲安静地看书。

高潮段落即将开始的叠化：司徒特写，伊丹行走、站立接山本，日本女子，与日本女子对话，山本举杯示意，行走的丁慧背影中景、与谢明会合，司徒迎面而来，丁慧迎面走来，丁慧背影，丁慧背影特写，发现司徒与山本见面。10个叠化镜头仅仅用了45秒时间，交代了所有的人都在往同一个地方汇合。

转场叠化的运用使得影片几乎凝滞的节奏稍稍舒展。

叠化，将毫不相干的景、人、事、时间紧紧交织纠缠。如同战争，使一个时代充满混乱和绝望。

世事变幻无常，叠化，让所有卷入的人无处可藏、无路可逃，即使隔着玻璃窗，即使隔着站台。

所以，不怪镜头太晃荡，不怪瞬间太漫长，只是叠化的人生太虚幻。

3．大光比：殉道者的前景，命运的戏剧性

《紫蝴蝶》的大量画面都使用大光比的光线造型，在大特写中表现得尤为突出。将镜头焦点对准人物面孔，背景的空间都陷入阴暗或看不透的黑暗中，前景相对明亮清晰，后景模糊。

这种明暗对比强烈的用光，让人想到巴洛克绘画的先驱——意大利人卡拉瓦乔。个性狂野、暴躁、易怒并且短命的卡拉瓦乔，在世时是一个饱受争议的画家，因其将宗教题材世俗化，常用粗野或纯朴的市民作模特为教堂祭祀作画，风格上被称为“自然主义者”。而他对绘画的最大贡献应该是用光，“他创造的强调明暗对比的酒窖光线画法，使得形体结实厚重，是对油画技法的一大贡献；他喜欢纵深感，又打破了文艺复兴绘画惯用的平列物体的手法，使得画面空间与观众空间结合起来，这种方法被后来的巴洛克画家所仿效，成为巴洛克绘画的突出特点。”[①]卡拉瓦乔一反达·芬奇那种细腻柔和的明暗过渡法，开创了光线强烈对比的明暗法。他在《召唤使徒马太》(图 3.11)、《基督葬礼》(图 3.12)等作品中对光线的组织和运用，如聚光形成边线般明确的明暗处理，被后人称作卡拉瓦乔样式。

《紫蝴蝶》的光线运用属卡拉瓦乔样式，用光突出画面主要部分，舍弃细节描写，衬托真实空间感，获得画面戏剧性效果。大特写时，人物形象不是部分被吞没只露出某部位(比如丁慧的手或谢明的额头)，就是完全暴露于光照中，大片的黑暗用棕色和深褐色来表现。

明暗对比强烈的光效，不仅仅是突显画面张力的构图手法，它带来令人震惊的画面效果的同时，也在为影片主题服务，强调爱恨冲突、个人与集体矛盾的无法调和。

清晰、缄默、沉重的人物，在后景浓重暗色的映衬下脱颖而出，眼神空洞默然，表情

[①]《艺术百科全书》，208页。

↑图 3.11
召唤使徒马太

→ 图 3.12
基督下葬

决绝，与周围环境格格不入，我们可以称其为“沉默的殉道者”（图 3.13）！谢明、丁慧殉的是革命之道，司徒殉的是爱情之道。不分大小，各为其道。而后景大片的暗色，又在预示战争力量的强大，死亡是唯一的结论。

《紫蝴蝶》最重视的不是故事，而是一种情绪和氛围。影片中的那些大雨，那些蓝灰调子，那些叠化的画面，那些无限长的长镜头，那些充斥整个银幕的大特写和那些每走一步就错一步的人们一起，铺陈了一种飘忽的浪漫主义的气息。

揭开浪漫的蓝灰面纱，伤痕累累的内核那么残酷，惨不忍睹。内容单纯、形式繁复，内容深刻、形式飘忽，神实形虚、神重形轻，而这红与蓝，形式与内容，主题与手段，呼喊与细雨的激烈冲突，恰与影片所反映的个人小情感与民族大恩怨矛盾的无法调和一脉相承，这些相反相成的因素罗列产生的对比张力就这样构筑了一种叫残酷浪漫主义的整体情绪。

所谓形式愈凄美浪漫，愈显内容惨烈无奈。

图 3.13　紫蝴蝶中“沉默的殉道者”

而对自始至终笼罩的这种压抑、血腥、灰色情绪而言，除却影片和谐、统一的蓝灰影调，光线、构图和镜头等摄影造型元素也功不可没，所有这些造型语言共同营造出一种十分风格化的低迷、沉郁的影像节奏。

巧合的是，如果说，作为一个普通的词，巴洛克有着“任性”、“浮华”、“过度紧张”之意[①]，那么，不仅光线、运动长镜头构筑的影片本身，就是导演娄烨自己也有巴洛克的痕迹。他说：“首先我是一个挺麻烦的导演，其次对于投资方来说是一个风险型的导演，每次都会出现‘不安全’的东西。你的每一尺胶片都是用钱来换算的，你得想好了，要是改变不了你自己，那麻烦可能就多点，这也没办法。”[②]

娄烨是有一些任性的，这是为什么《紫蝴蝶》会遭遇争议的原因。这繁复至极的影像风格背后的确还存在一些问题，比如市场与艺术的整合，比如叙事稍嫌凌乱和表现手法较为零碎——简单的故事非要看两遍以上才能明白，比如整体节奏挑战观众耐心，还有晃动得让人无法接受的问题——用斯坦尼康完全可以运动得平稳流畅一些，而且如此大量的晃动和跳切，对大部分观众来说，无论在理解力还是心理承受能力上都是个难题。所以即使华丽，即使暧昧，即使巴洛克，电影导演在追求个人影像风格的同时也要把观众放在心上。

三、Bloodiness：蓝灰影调构筑残酷浪漫主义情绪

1．残酷内容：大集体大时代，颠覆个体情仇

1928 年，满洲。日本翻译伊丹英彦离开中国女友丁慧返回东京。

1931 年，上海。丁慧所在的对日地下抵抗组织，计划暗杀日本情报头目山本。在火车站，小职员司徒因为一个小小疏忽——错拿有蝴蝶胸针的西服，而被误以为是杀手。接头时司徒的茫然和纠正引起混乱，枪战中，丁慧误杀了来接站的司徒女友依玲。

而伊丹此时已成为山本手下的日本特务。新旧情人正好分处两个阵营，丁慧成为双方互相设局必须利用的重要棋子。丁慧随伊丹参加聚会，两人相拥起舞。伊丹告诉丁慧，山本不会来了，因为他已回日本。谢明也不会来了，因为他已死。丁慧刺伤伊丹，司徒闯进舞场，枪杀伊丹之后，他向丁慧开枪……

动荡的时代，哭泣的城市，就这样上演着一场为报家仇国恨的暗杀和牺牲故事。那是 30 年代的中国人无法逃脱、无法选择的宿命。

在集体中，在民族大矛盾里，个人情感和挣扎显得那么脆弱，不堪一击。

---

① 贡布里希：《艺术发展史》，431 页，天津：天津人民美术出版社，1991。

② 李宏宇：《紫蝴蝶》简介。

2. 浪漫形式:蓝灰影调,打造时代伤感印记

色彩是无声的语言,也是最直接最有力量的画面语言。

《紫蝴蝶》讲述的是一个 30 年代的悲情惨烈故事,色彩基调为蓝灰冷调,全片以蓝灰为颜色主导,无论场景选择、环境,还是演员服装、道具陈设、化妆,都被结构到蓝灰当中,非常完整和统一。

伊丹是最先出场的人物,他出场之前,影片先用五个短短的运动镜头交代了蓝灰工厂环境:喷着灰色烟尘的黑色机头,镜头经过带绿光窗口的灰色墙壁快速上摇,灰色天空中深色的大钟、深色架子,摇下来,又是蒙上微微绿光窗口的墙壁。在一片灰蒙当中,伊丹穿过黑多白少的架子下楼,穿过蓝灰的浓烟,经过巨大的深色火车,走进暗绿色的车间,后景是大片的深绿烟雾,前景有一小堆一小堆明烈的火焰,戴着口罩的伊丹走向摄影机,蓝烟遮盖他的脸。在一群下班工人当中,可以看见伊丹跟他们一样,都穿着灰色衣服。

这是一个在火车附近的环境,随时都有暗灰的浓烟萦绕银幕,无论伊丹,还是紧接着出场的丁慧,都穿与环境搭调的灰色衣服。

稍后,二人走在 1928 年东北的街道上,全景,无论推车、挖土、扛筐的大人,还是玩陀螺的小孩,都穿白、蓝、灰服装,整个银幕一直都被火车喷出的淡淡蓝灰烟雾笼罩,画面非常协调。那种低调的蓝,那种质朴的灰,那种内敛近木讷的天然表情,观众满目都是尘埃融进了时光颜色所带来的古旧和沧桑。而那色调,正是我们感觉中的 30 年代。

时光流转,叠化到 1931 年的上海,此时上海的质感,不是《风月》的迷茫颓废,也不是《红玫瑰与白玫瑰》、《阮玲玉》里精致的一声叹息,更不是《摇啊摇,摇到外婆桥》和《海上花》的纸醉金迷。一层蓝灰影调的面纱,将《紫蝴蝶》里的上海包裹得不再是人们自以为熟悉的样子。它大量使用光色灰暗的夜景和雨景,加上使用滤光镜将色彩减得很淡,形成冷得绝望的压抑调子。

因为蓝灰影调,30 年代的上海不再摇曳暧昧,旧梦还是旧梦,只是完全洗去了繁华和风情。

作为最具感情和情绪表现力的一种造型元素,色彩可以被当做语言直接表达思想。《紫蝴蝶》在蓝灰色主调之间,偶尔有暖色穿插,它们是零星或小片的红色——鲜血的颜色。红色代表激情、热情、炽热,无论在电影还是生活中,最基本的暖色——红,都是一个特别神秘的颜色,时而吉祥时而邪恶,是双面的维罗尼卡。于是很多影片中的红色都被摄影师反过来用,比如《红字》里的耻辱标志,《红色沙漠》里压抑、病态的情欲,《红色小提琴》里死亡的诅咒。《紫蝴蝶》也一样,只不过在这里红色被用得很节制也很醒目。有时,红色突然出现在一两个妓女的身上或嘴上,直接表明她们的身份和颜色都跟环境、社会格格不入。又或者就是烈火、中弹,昭示死神在频频招手致意。于是,当红色作为蓝

灰调子的对比色偶尔出现，就显得那么触目惊心，又猝不及防，就像随时等候在主人公身边的死亡意象。

压抑、动荡的人生如蓝灰调子一样冗长，红色是唯一的结局。

四、Buskin：四组人物关系镜头造型分析

与繁复的巴洛克影像风格相似，《紫蝴蝶》中人物关系和主题暧昧、复杂、混乱，如海藻般纠结成一团：爱情飘忽如梦，生命轻如鸿毛，个体夹杂在国家民族命题下，个人欲望注定不能实现。在大时代的蓝灰背景下，男人不是男人，女人不是女人，小资者不能小资，无辜者不再无辜，他们都没有选择。

大集体漠视小个体，大时代漠视小真情，这是电影《紫蝴蝶》。而分析它的悲剧性，我们就要忽略大集体，漠视大时代，来关注一个个小个体。我们用诗意的镜头来讲述下面四组纠结的人物关系的精神意义。

1．丁慧与伊丹：现在的时间和过去的时间，也许都存在于未来的时间

对于丁慧和伊丹这对爱恨情仇纠结的异国恋人，镜头一直在用交叉的特写，用站台、电梯、栏杆、火车、香烟等物质空间和道具，标志他们矛盾、分割和错位的身份和感情，标识他们注定的悲剧性。

(1)人物出场

伴随着工厂的烟尘，夹杂在一群蓝灰工作服的人物当中，伊丹走过来。小全景表明，这时的他只是普通工人中的一名。镜头从灰色的天空摇下来，经过写有“不准停留”的黑白栏杆，再经过火车闪烁的红灯，横摇。经过“通道”的站牌特写的时候，镜头并没有停止，丁慧朝我们(伊丹)走来，那黑白栏杆正好落在她的面前，镜头反打，是带有丁慧背影前景的伊丹。火车穿过，两人之间是长长的黑暗和一闪而过的人物交叉特写。这种交叉，这种将男女主人公分置火车两边的镜头语言，无异预言着他们之间有联系，但又被像行驶的火车一样无法阻挡的巨大力量分割着，分属两大阵营。而之前的“不准停留”、红灯、栏杆的画面都预示了这种民族分割和爱情停滞的宿命。

(2)送别

夜，全景，丁慧开门，伊丹说：“明天见。”两边几乎五分之四的画面都隐在黑暗中，冷光源的路灯只照亮很小一部分，正如人物注定分离的命运与隐约的爱情希望之比。在这样渺茫希望的构图语言里，丁慧说：“明天见。”然后关门，又一次，铁栏杆——这一次是带铁栏杆的门——把他们分割。

在蓝灰烟雾缭绕的新京站，伊丹在等候。他等候的人没有来。那边，丁慧隔着玻璃，注视伊丹的背影。伊丹失落的特写，带伊丹肩的玻璃门全景，以及门后模糊的丁慧。丁慧

主观镜头里的伊丹回头，丁慧哭的特写，哨声，蓝灰玻璃后的丁慧，火车开，隔着玻璃的丁慧近景。

从一开始就注定相隔，不是栏杆，就是玻璃，而最重要的，是时空相隔。他们说明天见，其实明天并不能相见。从另一个意义来说，不合时宜的爱情永远没有明天。

(3)重逢

中景：从谢明车里下来、撑着伞的丁慧，和同样撑着伞的伊丹擦肩而过。

中景：从车窗看过去的伊丹走过(谢明视线)。

中景到特写：伊丹停。

特写：背影，转头。

特写：车里的谢明。

大特写：丁慧，特写中清晰的眼神、手的动作刻画了人物的紧张情绪。

伴随着伊丹试探的低沉的声音："辛夏。"短短六个镜头，三年前分手的情侣就这样在上海街头重逢了。

这一次有预谋的重逢，6个镜头里有2个镜头跟策划人谢明有关，暗示着三人的复杂关系。爱的三人行，路会很拥挤。

(4)重温旧梦

丁慧从伊丹的床上起身，四周极暗，只有丁慧脸上有白蓝光，伊丹脸的一小部分浮现在丁慧的后景，又逐渐隐去，表明二人的关系飘忽不定。这里的大光比光线用得极为贴切，丁慧的脸是画面最清晰的部分，她十分清楚自己接近伊丹的目的和手段，但她的眼睛在游移，因为她对他有爱恋，她不知道这种设计的情欲的未来与走向。之后伊丹有温情的声音回忆："……在小馆子里吃东西……好像每天听讲座是最重要的事。"而与温情声音对比的是冷漠的画面语言，他的声音配她的低头近景。他们不在一个镜头里，他们从不曾在一个阵营里，他们始终是错位的关系。

(5)对立关系

从谢明中弹的画面叠化到丁慧走进电梯，只需一秒不到。场景改变得迅速干净，就像命运的突然袭击。而丁慧毫不知情。

上升的电梯里，是丁慧和伊丹面对面沉默时心事重重的各自特写。在这么狭小空间，近40秒的时间里，竟没有一个二人的合影或者关系镜头，只有各怀心事各为其主的复杂表情。走出电梯，有一个跟随丁慧、伊丹的背影的长镜头，二人相对而坐，景别渐渐缩小，才从丁慧的特写摇到伊丹。他表情严肃，一直沉默，高潮段落即将来临。

(6)结局

一正一反，特写将丁慧、伊丹的头颅紧紧拥抱。

这对东北爱人，这对上海敌人，这对身体情人、精神仇人，这对注定一胜一负、一输

一赢的对手，在此时，都知道事情有了结果，只不过丁慧不知道结果是这一个还是那一个。伊丹已经知道。这时候，他带着怜惜的骄傲告诉怀里的女人："你们失败了，我们赢了。"

正如拥抱在一起跳舞的人，旋转中，正反随时变化，大时代的爱恨情仇，输赢胜负，决不是任何个人所能掌控的。

他们对视，他们慢慢分开，摄影机跟随丁慧后退，景别渐大，镜头反打，伊丹掏出带着血迹的香烟，让人想起一开始他送丁慧回家的段落——走在东北的夜色里，这个白西装的日本男人掏出影片中第一支忧郁香烟。现在，这是他的最后一支烟了。在一个大特写里，我们看到了他嘴角深长的法令纹，东方相书里，它代表着痛苦的隐忍。

2. 丁慧与谢明：我的开始之日便是我的结束之时

丁慧与谢明，一对爱人同志，他们的大目标一致，所以镜头常常将他们放在一个画面里。他们有各自的小情感，所以虽然在同一个画面里，但其中一个会模糊一团。

(1) 并肩战斗

依玲接站那个长镜头后半部分，我们知道，三个从黑色轿车下来的人里有谢明和丁慧。在摄影机的跟随注视下，谢明和丁慧并肩前进。有意味的是，一个"停 STOP"的站牌一晃而过。他们并排上楼，火车经过，谢明留在了人行天桥的上面。当火车站混乱的时候，谢明会飞奔下来援助丁慧，他们是战友。

(2) 谢明接丁慧

丁慧从一个男人床上下来，坐进另一个男人车里。这个黑色的年代让女人不专一，或者，在这里，专一是个情境外的词。

车，是谢明和丁慧的一个重要空间。之前，谢明刚刚用车把丁慧送走并祝她好运，现在，一切都在黑暗里，只有谢明的颧骨有一丝光亮。丁慧汇报情况，镜头是二人近景，作为前景的谢明的脸始终模糊，即使他问话："就这些？"

(3) 殉道者没有结局

最后一段激情戏，突然交代了一年前谢明和丁慧已经分手。一年后的这天，他们又在一起了。它之所以看起来突然，是因为影片之前只渲染了丁慧和伊丹的感情纠葛，丁慧和谢明似乎是没有感情的。这时两个纠缠的身体在释放着恐惧。依然是大光比，依然是晃动的镜头，两个殉道者的未来跟光影一样毫不确定，人物面部闪烁的亮光在黑暗中扑朔迷离，仿佛溺水的人在无边无际的夜的大海里徒劳地呼喊着，却没有人听见。此时的情欲，不是沉迷而是挣扎，是无边无际黑暗恐惧里唯一能够抓得着的东西。

这时我们就能理解为什么那次在车里，谢明的脸模糊一团，他有自己的感情，但作为一个殉道者，一个革命者，他又无法有个人表情。抽着烟的谢明充斥着整个银幕，他把他无法克服的矛盾和隐秘的感情藏在黑暗里。谢明的脸倾斜着，呈现不稳定的构图，

稍后他哭着说“我害怕”时，丁慧的特写也这样倾斜着，一如这个倾斜、破碎的社会，随时会倒塌。

接着他们出门。这时，镜头一直摇下来，经过窗，经过门，经过栏杆和有轨电车的窗户，摇到坐在车里的依玲，这天是影片开头她去接司徒的日子。

殉道者没有结局，所以要把开始作为结局。

3．司徒和依玲：未来是一支消散的歌

在没有被卷入前，司徒和依玲是多么幸福和谐的一对。不光是音乐轻快，色彩明亮，连给二人的镜头语言都极其相似，比如司徒在去接依玲的路上跳上一辆车的动作和伊玲在接司徒路上跳上车的动作就一模一样。

然而所有的人、所有的旁观者都将无一幸免地被卷入。丁慧一开始不也是旁观者吗？她走在1928年伊丹离开之后的东北街头，游行队伍在她身边经过，她漠然的眼神、深色外套与游行队伍中的白色标语形成对比，表明了她疏离的身份。

所以虽是哼着温柔的小曲儿，司徒的出场却是有悲剧意味的。首先前面我们分析了，他在镜子前的特写是由1928年的死亡叠化而来，凭空沾染了血腥气息。接着，他打开门，外面在下雨。可以说，大雨一直伴随着司徒，直到他死。

灰蓝色冷酷的影片基调在依玲开始出现的一些场景略微不同。邮电局里依玲工作的整个室内是光线相对明亮偏暖的调子，接线员们都穿白衣。依玲动作轻快，言语温柔，更为可贵的是，她微笑。在1931年上海冷冷的街头，牵着手向镜头走过来的司徒和依玲，微笑的样子那么美好。在下雨的影院前，二人调皮地对视，光线温暖，他们冲进雨里，他把衣服披在她肩上，然后才有依玲房里不可缺少的跳舞段落。

还是内景，夜，窗外是蓝色的大雨，绿色窗帘因为鹅黄吊灯和浅粉色台灯的缘故，呈黄绿色，依玲穿黄色的格子旗袍，司徒是浅色衬衣，整个调子很温暖。伴着靡婉的音乐，依玲轻快地合着节拍。在带着鹅黄吊灯的画面里，中景，依玲、司徒一直在同一个画面里跳舞，和着节奏，二人身体小幅度摆动，拉着手，不厌其烦地从左边穿花，从右边穿花。

全剧，此刻最温情。

如果没有这个段落，没有比较，全片的蓝灰会失去很多韵味和意义。这种暖，这种黄，这种温柔而轻快的上海小情调，让阴郁的影片忽然亮了一下。虽只有一下，却那么值得珍惜。

4．川崎与伊丹：每个短语、每个句子都是一个结束和一个开始，每一首诗都是一篇墓志铭

在四组人物关系中，最敏感纤细、若即若离的应该是伊丹和川崎这两个日本人在异乡的惺惺相惜。

川崎，这个几乎可以忽略的日本女子，让我们记住的是她异常甜美的笑容。面对她，

摄影机捕捉的是一双美丽白皙的温柔的手，那手在近景中拿起酒盅在酒杯里倒酒，镜头上摇至伊丹又顺着伊丹的手臂下摇，他说："每次到你这儿就像到了东京。"他的手抓住这女人的手，这是在他乡寒夜里相互取暖的手。那应该是一个思念家乡的特写动作，是一种稍纵即逝的温柔心情。

很快，司徒的复仇使这个女人躺在血泊里。这一次，这只带血的、曾经那么美丽的手紧紧抓着伊丹，说着回家的请求。

这是影片最清浅又最惨痛的一小段感情。清浅短促的镜头几乎只是一闪而过，而正是因为短促，才那么令人叹息。

依玲，川崎，这两个美丽的女子就像两个飘忽的蝴蝶旧梦，在 30 年代的上海，倏忽展开，倏忽破碎。

结语：Butterfly 蝴蝶意象

丁慧和谢明，丁慧和伊丹，伊丹和川崎，依玲和司徒。我们之所以选用艾略特的《四首四重奏》的句子标志这四组人物悲剧的精神意义，不仅仅是因为它们多线索交叉重叠的关系和宛如交响乐的重奏共同推进着故事的发展，还因为故事的起、承、转、合恰恰暗合了蝴蝶由四个完全不同的形态组成的变幻一生：卵期、幼虫期、蛹期和成虫期。从一个附着在树叶或枝上的卵，变成一条毛虫并蜕皮，继而"作茧自缚"。最后，翅膀潮湿鲜艳的蝴蝶破茧而出。

但历经顽强蜕变之后的美丽生命却非常短暂。蝴蝶成虫期最长 25 天，最短只有 7 天，如梦幻般瑰丽而短暂。蝴蝶因此成为影片意境的伤感符号。就像影片第一个蝴蝶镜头，在那个最为温柔的跳舞段落之后，在依玲手里，在容器之中，叠化出振动的蝴蝶翅膀。之后，却并没有来得及破茧而出，羽化为整只美丽的蝴蝶。

而当令人眩晕的晃动长镜、蓝灰影调、大光比的影像结束，当人们从 30 年代潮湿、混乱、暧昧、血腥的人物关系中走出，会觉得炽热的阳光，甚至炎热的生活那么美好。

既然蝴蝶飞不过沧海，既然历史的墓地注定要埋葬一群无辜，那么早一点结束何尝不是一种幸福？

《花眼》:你是光,你是彩虹的渴望

片名:《花眼》

编剧:傻 娃　李 欣

导演:李 欣

摄影:黄 炼

主演:武啦啦　徐静蕾　王学兵　梅 婷

上海电影制片厂、上海新生代影视合作公司 2003 年出品

一、似花还非花

在一片喧嚣的用科技和艺术构建的影像时代,我们无疑更需要一种凝视的力量。

美国南加州大学电影教授阿瑟·奈特在《新浪潮》一文中将"现在的这一代"称为"用眼睛思维的一代"。也正因为这"用眼睛思维的一代"的出现,电影的整个语言语法正在经历一场变革。因此,不难理解影片题名为《花眼》,我们也有理由透过令人眼花缭乱的花眼来凝视其深层意味。

《花眼》以习惯了黑暗剧场的引座员在公园等候一个阳光下的约会来展开想象空间,交错穿插了五个各具特色的爱情故事。导演李欣拍摄的影视广告很多,熟谙广告摄影的思路,有着年轻人大胆玩弄形式和张扬才气的一面。在影片《花眼》中李欣借鉴了很多东西,尽管有时候像帕格尼尼在舞台上炫耀小提琴指法一样炫耀着时髦的电影手段,但我们认为影片还是有许多值得称道之处。比如新鲜的叙事角度,不同的结构方式,独特的切入点以及力图在造型形式方面的创新等等。可是在观者用视觉刚刚吸到一阵清新爽快的"造型空气"之后,接踵而来的却是混杂和怪异的"造型气味",让人舒畅不起来。仔细分析,是因为缺乏一种造型上的总体把握,摄影方面没有形成统一完整的风格,也不具备该片类型应有的特点。五个简单的爱情小品被万花筒一般的打碎拼接起来,没有提供激情和震撼,也构不成对现代爱情的解读。一方面,我们的目光在一些真正体现现代感和艺术追求的影像造型语言的眼花缭乱中获得满足,另一方面我们又不得不忍受那些为了表现而表现,甚至抵消主题意义的并列杂陈。

影像的碎片虽然调动了观众现实或者潜在的梦想，并且营造了观众似曾相识的影像经验，但这种调动却停留于表象精致的光影、变换的色彩、另类的人物和天使造型等，对造型语言的追求仅仅是在营造一种情调，是一种表面的获取和对其内在深度的抛弃。所以我们对影像造型语言需要一种深度的审美凝视——审美的要求即真善美，不然即便故事再奇特怪异，造型处理花哨得眼花缭乱也不会令人感动。问题也许就在这里，影片像散落的花瓣一样次第缤纷扑面而来，却很难给你一朵花的印象。

二、光，是现实，是灵魂深处对爱情的渴望

从光的角度上来看，《花眼》讲述的是一个阳光与黑暗的故事。寄生在黑暗剧场里的引座员是一个失眠症患者，害怕那照亮眼球的、眼花缭乱的光，眼睛里一道破碎的彩虹是他害怕暴露在阳光之下的秘密。但是为了赴一个女孩的约会，他不惜将眼睛暴露在阳光下，并开始萌发阳光下的爱情幻想，温暖阳光下的等待也让他有了一双彩色的眼睛。在整个片子中，光是现实，是灵魂深处对爱情的渴望，是真实的生活。黑色象征着主体的自我隐藏和自我封闭，是逃避，也是幻想的背景。可以说没有光，就失去了《花眼》的灵魂；运用好光，就触摸到了影片的灵魂深处。

我们不妨从影院的第一场戏予以分析和解读。

第一个镜头在影院黑背景下打出几道蓝色光线，充满了形式感，很现代。它以一种独特的视角建构了观众对影院陌生而又新鲜的视觉感受，将观众的注意力牢牢抓住。接着是引座员的独白："那道扇形的光线又从我头顶亮起，它穿过黑色中抹不去的灰尘，照亮了我的眼睛。"之后画面出现了引座员的手电筒的光，游走在黑色的放映场里。独白响起："这是我手里我可以控制的光线，在熄了灯的剧场里，妖娆地自由地变换各种姿势，有时不经我的控制，它会猛然奔向眼睛。"在这里，光不仅承担了造型功能，更是引座员生存状态的一种象征。黑暗中跳动的光线，是来自引座员内心深处自由的灵魂的舞蹈。他不知疲惫地收集每一个人在光线中的剪影，正如不知疲惫地收集着影院观众的生活。在这个真实与幻想共生的场所里，光，交代了环境；光，刻画了人物。也正因为创作者富有艺术想象力的对光的运用，使电影院透过光线给人极大的思考和回味空间。

正如著名华裔好莱坞摄影师黄宗所说，"布光意味着奠定影片视觉上的情绪基础。"可惜的是，这种创造性的用光在酒吧的那场戏中就没有表现出来，显得平淡和缺乏韵味。酒吧作为引座员的另外一个寄生空间，"由于这里没有窗，更不会有凌厉的突然的光闯进，我觉得安全。我熟悉这里，就像熟悉剧场。这里的光，各种各样的光，折射的，直射的，混合的，透明的，我迷失在这里，就像迷失在剧场。"很明显，酒吧和电影院虽然空间

不同，但作为一种阴晦、缺少阳光的处所，给引座员带来了相同的感受。在这一点上，创作者没有给予足够的重视。在画面上，我们并没有看到各种各样光的存在，光在这场戏里不仅失去了其造型功能，而且造成了整体影像风格的断裂。

公园作为一个现实时空中精确的时间坐标而存在、创作者用了真实的自然光照明，来表现并区别于心理时空中的表现性用光。但是这里的自然光给人的冲击力不够，没有很好地表现阳光对引座员的影响。如在中午 12:00 的那场戏中，独白是："正午阳光直射我，依稀记得那一年中午，因为看到正在逝去的爱情，我的眼睛涌动出泪水，折射出阳光如火焰般在我的眼里燃烧。"但是通过画面，我们却很难有一种阳光强烈刺眼的感觉，从而很难感受到主人公强烈的感情。另外，在自然光线的表现上，创作者还明显地存在一处失误，字幕上写着下午 6：30，我们看到的却是冬日两三点钟的光效，而真实的自然光线应该是夜幕降临。对现实时空的光线这样的运用处理，不能不说是一个遗憾。

好的用光应按照全片影像造型意识的流程，营造出带有特定负载意义的艺术形式，表现不同契机下融合的光影关系。场景作为故事情节发生、发展的承载体，每个场景中光线所形成的氛围，都应有助于情节的发展，并与所要传达的情感形成某种寓言似的对应关系。摄影师在对心理时空整体的光线处理上，明显不够夸张，没有鲜明地划分出幻觉世界与现实世界的差异。但是在意象性的光线与照明的处理上有一些亮点，处理得相当不错。比如在第一个表现现代人对爱情恐慌感的故事中，男孩为了制造下雨的效果深夜爬上屋顶用喷水壶向下洒水，光线透过水珠流过玻璃窗，在女主人公面部形成的光影宛若主人公在流泪。摄影师艺术地运用光与影展示了主人公复杂而又激动的心情，这样的画面具有很高的审美价值和诗一般的情绪氛围。与此同时，摄影师显然也注意到了可以运用一种介质来强调光线的存在。于是在表现大学生的那一场戏时，澡堂里的蒸汽、食堂里的蒸汽、热水房中的蒸汽，甚至是篮球场上被篮球激起的尘土都成了光的道具，烘托了环境，创造性地营造了特定的情绪氛围。第三个故事中，男女主人公每次都重复去吃的馄饨摊，前景与后景的照明处理形成了冷暖调子的对比，衬托了馄饨摊温馨的氛围。

片中多个场景被处理成夜景。摄影师还利用了夜景中特有的运动着的光效语汇，依托环境提供的马路车灯、交通的红绿灯和建筑上的霓虹灯作为变化流动的光源。红绿灯变化造成的色块，汽车扫射式的前灯和红色的尾灯这些元素，以光斑、光束和光流的形式出现在画面上。一方面构成画面的大反差效果，另一方面又由于这些元素大多具有流动性，造成了一种不安定感。同时人物又被这种四溢的光所淹没，表现人物精神世界的迷失。

三、影像语意结构

今天，电影为我们提供了时空交错、空间交叉、时间倒流、时空平行对位与颠倒错位等广阔天地。运用这些手法并不难，然而要有特色、有创新、有思想则很不容易，需要有很深的艺术功力和对生活的理解力，以及独特的艺术想象力、表现力。《花眼》多时空、多视点、多线索的结构形式给影像语言的表现提供了巨大的可供探索的空间，但是在观影过程中，我们却很难体会到每一个主人公内心的情感世界。这可能是因为影像的碎片仅仅满足了浅层次的功能，即赋予了对象以可视的外观形式。创作者并没有进入四个幻想爱情故事的深层，并运用不同的影像进行风格化处理，如用何种影像造型语言从哪个角度切入，表达哪个层面，这部分内容的影像风格能否与整体影像风格融合并赋予其新的内容。在影片中，天使作为一种爱情的象征是一条串联故事的线索，同时也作为一种独特的视角而存在。几乎无法分清四个浪漫的爱情故事是男孩口中说出还是天使看到的，男孩讲故事本身也构成了一个故事线。

当代社会要求电影艺术更加直接地表现人们的思考，更加直接地表现人物的精神世界，剖析人的灵魂。于是现代电影中越来越多地采用以人物内心心理为线索的结构形式，这种进程起始于法国新浪潮的《广岛之恋》、《长别离》，发展到伯格曼的《犹在镜中》、《冬日之光》、《沉默》三部曲及《野草莓》等。

《花眼》以引座员在公园阳光下等待爱情的故事为线索，让观众在现实时空和心理时空中穿行，引座员的现实时间成为连接其他想象中爱情故事的坐标。从上午 10 点到晚上 10 点长达 12 个小时的漫长等待中，7 次出现具体时间的字幕。这偶尔会使我们想到了王家卫对精确时间的追求，也正是这种精确的时间构成了现实时空与心理时空的衔接点。同时使观众明显觉察到两种时空之间的差别。与对线性现实时间的有序精确处理相比，导演运用了不同的影像语言突出了心理时间的无序跳跃。导演和摄影师运用光影的造型表现，告诉了我们这些内景光线造型并非传统意义上对时间的表现。公园的那场戏则是严格按照自然光线的流程给观众营造一种真实现场时间的感觉。由于本片独特的结构，还出现了心理时空的套层，如想象中爱情故事主角的心理时空展现。

影片还存在另外三种时空形态：闪回时空，即剧中人物回忆过去曾经发生过的事件场景，如引座员在酒吧回忆小时候用火炮炸伤伙伴耳朵的事件；象征性时空，即带有象征抽象意义的、浓缩、提炼和加工过的现实影像，如天使站的桥、引座员眼中的彩虹等；媒介时空，即介于现实与心理之间相互关联的一种反射现实的中介时空形象，也是本片所独有的一种时空影像语意。电影院作为媒介时空的存在，关联着引座员与其幻想的四个爱情故事。

电影院上演了无数的爱情故事，看电影的人也正在经历各种各样的爱情，电影院对于引座员来讲可以是一种生活的目的。在这里“想象与现实一起存在”，幻想就是生活，生活就是幻想。而这种生活模式是很难暴露在阳光之下的，但是引座员又有着对阳光（爱情）的渴求。正是由于电影院的重要地位，导演对电影院那场戏的处理才会如此浓墨重彩。

如果每一个时空的处理都像对媒介时空的处理那样充满了现代感和造型感，通过不同的影像语言展示不同的时空形态，并在影片中有机地结合在一起，那么《花眼》就会通过丰富多彩的影像真正作用于我们的视觉，进入我们的大脑和内心，并引导我们思考。创造者也会通过“纯的”电影视觉语言传达出自己的意念和感受。但令人失望的是，《花眼》并没有像格里菲斯早在 1914 年拍摄《党同伐异》时所说：“我的故事是交替着出现的，在开始时，它们像四道分开的、流得很慢很平静的流水，以后渐渐接近，愈流愈快，最后汇合成一支情感奔腾的激流。”实际上《花眼》让我们看到的可能更多只是分开的、流得很慢很平静的流水，最后并没有形成激流。

四、画面与摄影技巧

1. 色彩：那一抹破碎的彩虹

色彩进入电影绝不仅仅是停留在自然色的还原上，而是艺术家对现实色彩的再创造。艺术家在运用色彩时，要依据色彩艺术的规律和法则，创造出能贴切表达影片主题和内容的色调。色彩即思想，色彩即情绪，色彩即节奏。必须把色彩看做是构成影片风格的有力手段，形成色彩在流动中的和谐，创造出色彩流程中的基调和总谱。《花眼》所要表现的爱情是多姿多彩的，一百个人就会有一百个不同的故事，但是都必须围绕“爱情”这个主题。正如色调的处理可以五彩缤纷，但是必须在一个统一的基调上。从这个角度上来说，《花眼》充斥着色彩的碎片，但没有给人以一个整体的印象。

影片中一个比较大胆的处理就是根据视角的转换，改变影片的色调。每当天使注视着人世间的爱情时，影片就会做出黑白的处理，主人公的额头上就会若隐若现地浮现出一个红色的五角星图案，这个图案可能是用来作为爱情的象征。但随着影片的进行，就会发现导演在黑白色调的处理上并没有严格依照这一规律，运用得比较随意。黑白效果的较多运用，反而冲淡了彩色片中运用黑白片效果的视觉表现力。

心理时空不同于现实时空，心理时空的色彩可以更为夸张，可以根据情感的改变而改变。影片中具有象征意味的景物——如桥的色彩，也根据表现情感的改变而改变。影片开始时，桥是用黑白来表现，随着引座员习惯了阳光，在影片最后就做了正常的色彩处理。但是也有一些适用主观色彩的镜头，没有做足色彩的文章。如在第三个故事里，独

白:“也许是我的心情影响了你的存在。”如果能用恰当的色彩来表现引座员情感的变化,可能会达到更好的效果。另外,还有一些色彩是为表现而表现,如放在红色背景上黑色耳机的特写,这样的处理没有任何根据,仅仅是为了运用色彩上的对比刺激感官,处理得比较随意。

色彩的处理上还有两处比较大的失误,使本来应该着重强调的彩虹没有做足文章。一次,引座员在阳光下流泪,眼睛里留下一个被阳光灼烧的痕迹——一段破碎的彩虹!而我们看到的只是眼睛的特写,里面有一道白光。在公园阳光下等待爱情的正午时分,他感觉眼里的这个彩虹正在渐渐长大。影片中却没有相应地用影像来表现。寻找爱情的女孩身背行囊、手拿地图,迷失在一个陌生的森林里,守林人发狂似的砍出了一条道路,指给她看,他们面前出现了一道彩虹,女孩就这样找到了自己的幸福!这道彩虹也没有处理好,没有给人留下深刻的印象。彩虹作为爱情和幸福的象征,是一个绝佳的色彩载体,出现这样的失误比较可惜。另一处失误是,影片末尾引座员带着橙红色的眼镜,站在阳光下。但是他看天空的主观旋转镜头依然是自然光下树木天空的色彩还原,如果这里把主观镜头用上主观色调来表现,随后引座员摘掉眼镜的主观镜头再处理成正常的色彩还原,就能够更好地为要表现的主题服务。

色彩引人注意的还有天使的黑衣造型,两位模特扮演的黑衣天使与传统天使的白衣形象相去甚远。他们迈着模特步伐,穿着尖尖的皮鞋,似乎缺少创作概念。与之相比,引座员在阳光下等待爱情时穿的蜜蜂装就比较符合人物特定的心理情态。

2.画面处理

《花眼》这部影片运用了大量的升格镜头和降格镜头。影片一开始,用升格处理一位骑自行车的母亲带着孩子行驶在清晨的马路上,光线柔和细腻。同样,对站在高高楼顶上的天使,也用了升格处理,随后又用降格处理了天使的主观镜头。对立交桥上奔涌不息的车流运用升格和降格镜头的组合,很好地制造了快与慢的对比,给人以很大的视觉冲击力,使时空伸延或凝练,创造了心理时空。

运动摄影作为电影造型的重要手段之一,赋予影片动态美。影片中各种各样的运动镜头组合,可以形成丰富的空间节奏。《花眼》中对运动镜头的重视不够,有些镜头运动得没有力度,没有充分发挥运动镜头的表现力。

《花眼》强调人物的内心世界,景别相应地运用大量瞬间的特写。匈牙利电影美学家巴拉兹将特写表现的心灵世界称为“微相学”(microphysiogonomy),其含义是根据细微的面部表情变化来体验和了解人物内心活动的细微变化,通过脸部的大特写镜头可以看到隐藏在脸后的另一些“脸”,透过一个眼睛的大特写可以反映出眼睛背后的“眼睛”。《花眼》一开始电影院这一场戏中,特写占了 2/3。影院里观众表情和手的特写群,展示了人物对周围世界的认识、态度,以及人物之间细腻而又复杂的关系;展示了人物复杂的

内心世界和情感，以及说不清的隐藏在潜意识中的隐秘感觉。

电影院场景的镜头分布：

景别	特写	中近	全景	总计
镜头个数	62	11	26	99
所占时间	1 分 47 秒	20 秒	28 秒	2 分 35 秒

由于影片中天使视角的存在，该片的镜头角度变化相对丰富，有一些大俯大仰的镜头，非常规的拍摄角度，给人一种独特的视觉审美效果。同时摄影方面还有意识地运用了两极镜头，如开始时的电影院，运用长焦镜头拍摄观众手与脸的大特写，并与以广角拍摄的影院大全景相结合。长焦压缩空间，减小景深，弱化透视感，强调突出了主体。广角展现环境，强化了空间。二者结合，既渲染了情绪又制造了气氛，效果颇佳。

《花眼》里常常出现一两个镜头处理得不错，但作为一组或者是一个段落看来，并不特别出色。很多镜头流于表面上的变化，没有很好地和人物的心理相结合，影片中缺乏一种镜头间相互协调的韵味和完整感。正是这种韵味和完整感的缺乏给人一种形散神也散的感受。

结 语

《花眼》的摄影风格很难定位，给人一种极端追求造型感的感觉，然而影像造型语言又没有给人一种相应的视觉冲击力和情感冲击力。天使造型的处理，在降格镜头中插入兔子的特写，错位剪切等游戏式的影像借鉴与拼贴风格，在影片中随处可见：王家卫的对白与时间处理，昆汀·塔伦蒂诺的结构，红头发劳拉的奔跑，引座员终于与阳光见面时令人想起《夜访吸血鬼》中与阳光拥抱的布拉德·皮特，大量的独白又让人想起喋喋不休的西毒……

而这种游戏性的风格如果缺少一种内在的凝视，很容易使蒙太奇滑向东拼西凑的大杂烩。我们会思考影像到底可以传达什么？可以表现什么？难道仅仅只是为了寻求视觉上的快感，而制造没有任何深度的影像复制品？制造一些既不指涉历史也不关照现实的快餐文化，一堆支离破碎的影像大拼盘，一些没有时空、没有参照、没有景深的景致平面游戏？毕竟吃别人的面包，和先吃别人的面包再造一个更大的面包给人吃，是不同的两码事。张艺谋在一次被采访中谈道："中国电影形式的探索，不是做得太多，而是太少。"但是流于纯粹形式上的借鉴，甚至把电影拍成一系列抽象符号的组合，会因缺少真实生命和现实感而无法打动观众。因为观众在机械化日益增强的情况下，早已对无生命的东西倍感厌倦，观众希望从银幕上看到的是个体生命的真实情感。因此我们有理由希

望中国的“新生代”导演，用一种凝视的眼光凝视喧嚣的影像内在。正如《花眼》最后所说：“我就这样一直等待。”是的，我们就一直这样等待！

《青衣》:红蓝光线与高峰体验镜头

片名:《青衣》(20集电视剧)

导演:康洪雷　陈 枰

编剧:陈 枰

原著:毕飞宇

主演:徐帆(饰筱燕秋)　傅彪(饰面瓜)　潘虹(饰柳如云)　李明启(饰面瓜妈)

故事简介:

1979年,京剧《奔月》复排,十九岁、刚走出戏校大门的筱燕秋担任嫦娥A角。《奔月》上演获得了极大反响,筱燕秋爱上了后羿的扮演者乔炳璋,可是她不知道乔炳璋爱的是戏台上的嫦娥,根本不是生活里面的筱燕秋。

在去部队的演出途中,嫦娥的B角李雪芬激怒了筱燕秋,筱燕秋将一杯开水浇在李雪芬的脸上。随后筱燕秋受处分,调离了剧团。

之后,筱燕秋嫁给了对他百依百顺的面瓜,但她心里依然不快乐。

戏校又招了新生,身为老师的筱燕秋一眼看中了春来——她在春来的身上看到了自己的影子,她用各种手段,生生把春来从花旦老师的手里面挖过来学习青衣。

乔炳璋担任京剧团的团长,他满世界地跑赞助,准备振兴京剧。烟厂老板郑安邦年轻时是筱燕秋迷,决定投资重排《奔月》,并且点名让已经四十岁的筱燕秋重登戏台。

这是筱燕秋人生的最后一次机会,她减肥堕胎,不顾一切地在戏台上"奔月"。

最后,大幕还是落下了,筱燕秋在一个风雪交加的夜晚退出了戏台,她的学生春来取代她登台演出……

在一个蓝色背影和一个长镜头的带领下,我们进入五彩后台,电视剧《青衣》拉开序幕。镜头移动交代典型环境的同时,画外音开宗明义:"《青衣》只关注两个人——男人和女人;《青衣》只关注两件事——幸福和不幸。"借用它的句式,我们说,《青衣》只使用两种光线——红光和蓝光。

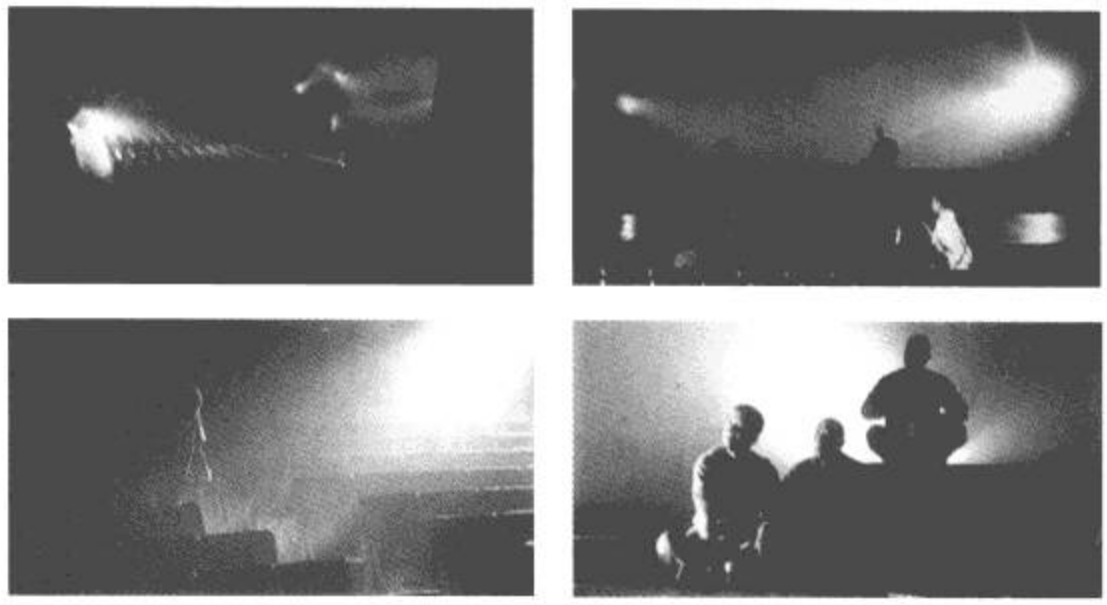


图 3.14　剧团开会的戏剧化红蓝光效

第一集，准备重排《奔月》时开会场地上的光线色彩定下了二十集一以贯之的色光基调，即戏剧化的红与蓝光效(图 3.14)。

大全景的剧场一分为二。小部分舞台上的红色，观众席的蓝色，都是用舞台灯光营造的，装饰性极强。台上红背景下，是几个刻意造型的开会的人；台下蓝色环境中，空荡荡的观众席里坐着吐着蓝色烟雾的老团长，那是 1958 年的后羿。这场戏不像是开会，倒像是一幕红蓝色光设计的话剧，而那个扫地男人的台词也像话剧里的开场白："《奔月》阴气太重，老生是压不住的……一个人有一个人的命，一出戏有一出戏的命……"

灯光是戏台的灵魂。美国戏剧大师埃得蒙·琼斯说："光不说什么，但它给予一切。"舞台灯光赋予布景以表现力和真实感，产生立体效果，与演员角色刻画融为一体。[①]因为反映的是京剧演员的梦想和生活，电视剧《青衣》里的光线色彩就非常具有舞台灯光特点，即所谓表现主义、象征主义光效。它将灯光三原色(红、蓝、绿)中红与蓝——火热或者恐怖的红，虚幻或者忧郁的蓝，作为整部电视剧最主要的色彩设计。红蓝光贯穿始终，是空间区隔、情绪转换以及人物心理造型的象征语言符号。"灯光之父"——瑞士人阿尔道夫·阿庇亚(Adolphe Appia)说："灯光是舞台上色彩的主要来源，灯光是支生花妙笔，可以描绘瞬息万变的图像。灯光绝不是静止的，它随剧情的进展和人物活动一直变化着。人们需要通过视觉得到一种印象，灯光是唯一能连续地产生这种印象的手段。"[②]他认为舞美设计的美学问题首先是一个空间造型问题，而在空间的塑造当中，灯光起到灵魂的作用。

灯光会说话，灯光会作画，灯光也会思考。

一、空间：红光舞台，蓝光排练场

《青衣》由灯光划分的主要表现空间有两个：红光下的舞台，蓝光下的排练场。

[①] 参见陈爱国：《歌尽桃花扇底风——戏曲艺术的现代读解》，85 页，黑龙江：黑龙江人民出版社，2002。

[②] 汪又绚：《舞台美术：幻觉与非幻觉的诱惑》，69 页，北京：北京大学出版社，1997。

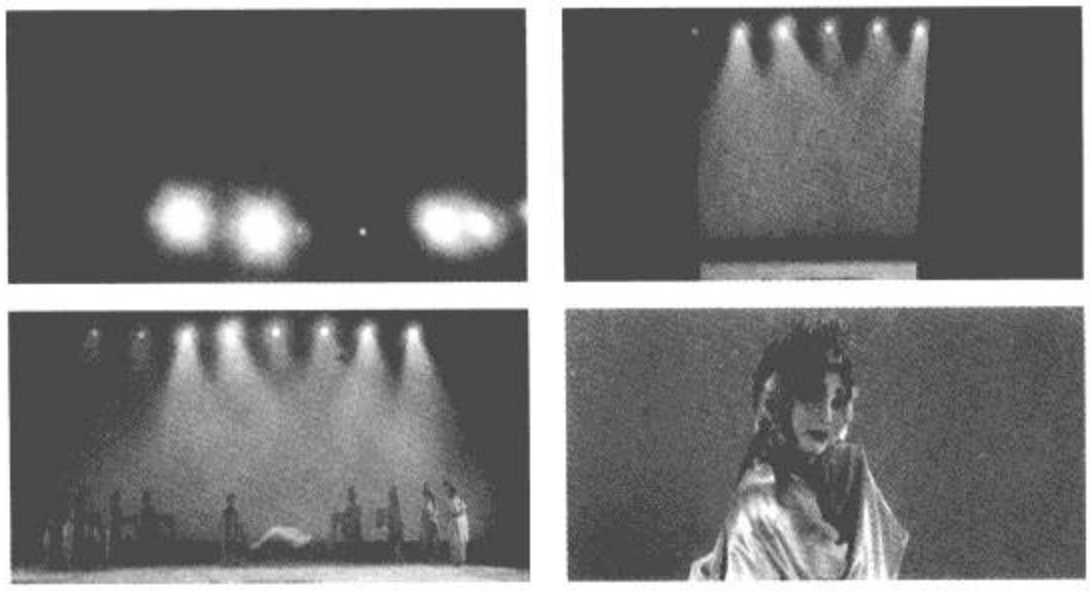


图 3.15 大红的舞台

舞台是《奔月》这出戏上演的地点，也是筱燕秋梦开始的地方。灯光营造的舞台上，有大红的地板，大红的布景，还有大红的角儿(组图 3.15)。

戏剧家莱茵哈德(Max Reinhart)曾经揭示过舞台灯光追求的原则，大意是："舞台灯光存在于舞台空间之中，哪里需要光，哪里就有光。哪里不需要光，哪里就没有光。"[①]此话耳熟，跟《圣经》开篇的"神说要有光，于是便有了光"十分相像。让我们换个角度看，他——灯光师或者上帝，是有点意气用事的。所以那一天，那个叫命运的灯光师偶尔心情不错，投一束纯粹的红色光线给一出叫《奔月》的戏和一个叫筱燕秋的女孩。原来，红起来，是那么简单："白云飘碧水流青山葱翠，歌声里炊烟袅袅，……"大红、净化的舞台背景下，追光打在十九岁的筱燕秋扮演的嫦娥脸上，光彩照人。戏台下，二十年前的后羿评价说："真是黄连投到苦胆胎，天生两根奔月的水袖啊。"

而后来我们知道，红，是那么不简单的一件事。正如一开始化身为扫剧场老人的命运所说："一个人有一个人的命，一出戏有一出戏的命。"第二次的红，在戏剧时间二十年、电视剧十八集之后才实现。以二十年为单位，青衣筱燕秋的人生和《奔月》的戏剧轨迹极其相似，红得突然，等待漫长。等待是蓝色的，相对于红色舞台，更多出现的蓝色空旷的排练场是一个更主要的空间。作为衔接生活和舞台的一个枢纽，它不仅出现次数多，对于主角筱燕秋来说，这排练场还常常是她得失交替、命运起伏的人生转折地。

图 3.16 蓝色排练场

第一集，得。在京剧团的排练场，十九岁的筱燕秋在毫无思想准备的情况下得到嫦娥角色。于是，在蓝色的排练场穿蓝色衣服的她苦练水袖技巧(图 3.16)，后来才在红色舞台上获得"天生两根奔月的水袖"的好评。

第十集，失而复得。也是在排练场，不过是戏校的排练场(图 3.17)，蓝色光线下，筱燕秋刚刚唱完"广寒宫"。其实

[①] Youngcc：《灯光不只是照明而已》，阿 C 舞台灯光网，2004 年 3 月 24 日。

她并没有开口唱，是虚写——虚时常常用蓝色——有音乐，有乔炳璋的评述："这段二黄慢板，转原板，转流水转高腔，极为复杂……"这时的排练场是虚拟的舞台，色彩、光效跟现实的舞台刚好相反，身着蓝衣的筱燕秋站在两个拉开的窗帘之间，仿佛站在拉开幕布的舞台上，只不过这次的幕布为红色。

年近四十的筱燕秋在离开舞台二十年之后，被二十年前戏里的后羿告知《奔月》复排，由她出演嫦娥A角。大全景，二人背影，乔炳璋在前景，问："你不会因为我是京剧团团长就不唱吧？"后景的筱燕秋回答："我唱，我当然要唱，我不为别人唱也得为自己唱。"光线从窗外射过来，逆光效果，四周都是蓝灰，很冷的调子，很像广寒宫（图3.17）。

十八集，再次失去。筱燕秋得知《奔月》里嫦娥的A角被学生春来抢走，和春来在排练场的一场对手戏，由全景—中景—全景三组镜头组成。

图3.17　二十年后的戏校排练场

全景。筱燕秋端坐在排练场中间（大全景，俯）。春来从白屏风后走进来（大全）。春来先发制人："老师，您找我有事吗？"（小全）

中景。春来坐到圆地毯对面的另一把椅子上，摆明了对立态度。春来始终微笑，称"您"，称"尊重老师意见"，把老师架在半空。筱燕秋明显处于谈话的下风，最后只好直言："我能把A角让给你，你为什么不能再让给我呢？"春来："这是团里的决定。"这一组对剪的近景，也是新老青衣的较量，输赢一看便知。

全景。小全景，筱燕秋站起来，冲过去，苦苦哀求："你才二十岁，你有的是机会，可我这一生一世只有这一次机会了。"她跪倒在地。全景里，春来离开。锦素进来，蓝色光线下，锦素——这个今天的后羿说："我保证公演时你上台。"二人拥抱。

这里让人想起筱燕秋二十岁时二人吃羊肉串之后的拥抱，那时打在她们身上的光线是那么温暖。岁月无情，红蓝流变，让人神伤。

二、角色：身份错位，红蓝离形

很奇怪的，看完《青衣》，不认同里面的任何主角。不仅不认同，还有很多负面的感情，对乔炳璋是恨，对春来、郑安邦是厌恶，对筱燕秋、柳如云和面瓜除了怜惜和同情之外还有厌烦。想来想去，只是喜欢裴锦素这个配角。之所以会有这种感情倾向，是因为电视剧人物的身份错位、色彩离形。

戏曲脸谱是一种变形极大的化妆艺术。“脸谱的变形包括两层意思：一是离形，一是取形。‘离形’就是不拘于现实生活的自然形态，敢于夸张、装饰。”[①]“离形”首先要有色彩的“离形”，比如对黑、红、黄、白等颜色进行夸张的表现，鲜艳的纯色与现实中人脸的颜色拉开了距离。借用这一“离形”概念，在《青衣》里，所谓“生旦净末丑[②]”全都身份错位、红蓝离形。

西方美术史上，幻觉的基本概念是稳定的，系指艺术再现的逼真性所产生的迷惑力，致使艺术哲学者，误信艺术形象是真实生活本身。[③]如果说艺术的幻觉主义者筱燕秋、柳如云的悲剧在于人戏不分，误信艺术形象是真实生活本身。那么，与此对应，《青衣》里男人的悲剧在于分得太清，无论艺术工作者乔炳璋还是家庭工作者面瓜，他们都是非幻觉主义者，他们把舞台始终看成舞台——戏台或者厨房。至于烟场老板郑安邦，一开始把自己标榜成有原则的理想主义者，关键时候还是被花旦春来检验出真假，只不过也是伪幻觉主义者。整部戏除配角裴锦素一人将艺术、生活拿捏得火候正好分寸到位之外，其余各人色彩要么红蓝混淆要么红蓝颠倒。

1．生：名实不符

老生是生行的一支，“又名正生，表示严肃端正之意，主要扮演中年以上男性角色。”[④]老生多为性格正直刚毅的正面人物，动作造型庄重、端正，代表角色是京剧《空城计》中充满智慧的军事家诸葛亮。也许正因为充满智慧和计谋，《青衣》里的老生们——无论戏里的两代后羿老团长、乔炳璋，还是生活里貌似有理想、有追求的老生郑安邦——他们将舞台和人生分得太清，他们的内心都不像他们脸上的“火焰”或者嘴里的语言那么“红”，那么正直刚毅！

让我们走进筱燕秋十九岁时演戏的侧台，看看老生的名实不符。

第一场：序幕。地点：化妆间。

全景。乔移步上来。

双人近景。二人转动，交换场地，摆成戏台上的样子。

双人近景。乔：“我觉得你在唱……能不能眼睛在我脸上多停留一会儿，然后再慢慢抬起？”

双人近景。筱立刻顺从地入戏，开唱，眼睛对视。

近景。乔似乎情不自禁伸手。有人闯入，催场。打断。

---

① 吴同宾、周亚勤主编：《京剧知识词典》，133页，天津：天津人民出版社，1990。

② 京剧的行当分生、旦、净、丑四大类。但在初期，京剧的行当分为生旦净末丑五大类，后来老生也兼演末行的戏，自然生行和末行合并，逐渐取消了末行。——笔者

③ 参见胡妙胜：《充满符号的戏剧空间》，448页，北京：知识出版社，1985。

④ 吴同宾、周亚勤主编：《京剧知识词典》，1页。

近景。乔叫住欲离去的筱，手势指点她的妆残了。

近景。筱在镜前补妆，乔看。

近景。乔拿起筱的水杯。

特写。强（镜前台灯）光下，水杯特写。

近景。乔用手轻轻抚去杯上筱的唇印，手上留下鲜红的颜色。

（前台有锣鼓声传来，后台仿佛前台。其实，只要他们两个人同时出现在哪里，哪里就是舞台。）

全景。筱离开。

近景。乔。（前台有声音响起："吃灵药嫦娥奔月。"）

这是一段感情戏的序曲，为一会儿之后的侧台戏埋下伏笔。

第二场，高潮。地点：侧台。

全景。筱下场，从红色地板、深色幕布旁走过来。

近景。筱突然被抱，撕扯纠缠。

近景。筱的蓝色戏服背影。

特写。筱红色彩妆的脸看见幕布后男人手上的红颜色，不再挣扎。

双人特写。二人对峙，男人的脸被幕布包裹着。

特写。男人的手在筱蓝色戏服上游走。

近景。幕布后的男人突然离开。

特写。筱的脸。

全景。深色的大幕。

第三场，尾声。地点：路上。

中景。红毛衣的筱燕秋高兴地和锦素出来。

中景。蓝色训练服的乔炳璋走过来，若无其事地微笑，走过。

全景。乔走远，锦素若有所思。

这三场戏，可以看出乔炳璋这个男人很会调情——他没有明说，却将爱恋巧妙表达，让嫦娥甘心吃下爱情这服"灵药"。反过来说，乔炳璋这个老生演技实在高超——他将爱恋表达，却不留痕迹。

如果说一开始两场（彩排和首演）《奔月》，舞台上只展现了筱燕秋的独角戏而没有和乔炳璋的对手戏，还可以理解为是为了突出筱燕秋的扮相和唱腔，因为此时的戏剧冲突在筱燕秋和李雪芬身上。但后来乔与筱终于等到在前台的《奔月》中唱起了对手戏，却都是二人单人特写或近景的对切，从来没有嫦娥和后羿的双人镜头。与之相反，在部队的演出中，李雪芬这个嫦娥一出场，无论从前台的观众看过去，还是从侧台的筱燕秋眼里看过去，都是夫唱妇随、琴瑟和谐的双人全景镜头。

镜头可能是巧合，而事实也证明，无论戏台还是人生，他乔炳璋都不是筱燕秋这个嫦娥的后羿！

2. 青衣：人戏不分

青衣又名正旦，意思是说在一个行当里是中心的、主要的部分，扮演的都是端庄正派的人物，大多数是贤妻良母，或是旧社会的贞妇烈女之类。青衣重唱功，多用韵白，因常穿青素褶子，故名“青衣”。①

电视剧《青衣》里的青衣们，无论柳如云、筱燕秋还是春来，都人戏不分，红蓝混淆。

柳如云一直把人生当戏台，总是一袭红衣。其实，她的内心应该是等待的蓝色，她的时间、她的辉煌停留在扮演嫦娥的 1958 年，镜子留住了这“红”的一刻。之后，她的内心应该是一望无际的蓝色的广寒宫，一等就是四十年。

筱燕秋和柳如云的故事内涵十分相像，筱燕秋心甘情愿地把红毛衣送给学生兼对手春来，虽然之后总是身着蓝色素净衣裳，她内心的激情却更为执著。正像柳如云说：“人生中有几种痛，最大的痛就是‘不甘’。”柳和筱的那种抑制感，那种不甘，还有极度的自恋和自怜（对别人而言，就是自私），都是用红色写就。

春来其实是披着青衣衣服的花旦。花旦也是旦行的一支，多扮演性格明快或活泼放荡的青年女性。所以花旦学员春来虽被筱燕秋说服学青衣，但她的内心还是花旦，表面是温良的蓝色，内心是欲望的红色，也是混淆了颜色的角色。

3. 净：女扮男装

净行俗称花脸，以面部化妆运用各种色彩和图案勾勒脸谱为突出标志，扮演男性角色，大多是性格偏激、气质异常的人物，或是粗犷豪迈，或是阴险凶残，或是刚烈耿直，或是鲁莽诚朴。净行演唱声音洪亮宽阔，动作大开大阖、顿挫鲜明。②净行的著名人物是包公。

仔细想来，反串花脸的裴锦素是所有人物里最令人倾心的一个角色，她的性格比较男性化，始终是筱燕秋的朋友，无论后者是红还是蓝。筱燕秋从做 A 角、暗恋、失恋、被贬再到新生，关键时刻都有裴锦素这个“后羿”陪伴。“红”时锦上添花，“蓝”时雪中送炭，裴锦素跟印象里的“包公”真是一个行当——讲义气重友谊，色彩一致、人戏两清，可惜是反串。

4. 丑：生活客串

丑是戏曲表演行当主要类型之一，属喜剧角色。“丑角都在鼻梁上用白粉涂抹一个粉块。丑是指容貌上不俊美，但不等于品质的丑恶。从性格看，这些人物多半是滑稽、活

---

① 参见吴同宾、周亚勤主编：《京剧知识词典》，7 页。

② 参见吴同宾、周亚勤主编：《京剧知识词典》，10 页。

③ 参见参见吴同宾、周亚勤主编：《京剧知识词典》，12 页。

泼、乐观、热情的。”[3]《奔月》里并没有“丑”这类喜剧角色，但是在电视剧《青衣》里有，面瓜即是。

不仅胖胖的身体裹着蓝色中山装出场有滑稽的效果，性格乐观、活泼的面瓜连造型也有“丑”的特点。单身时听妈的，娶了老婆对老婆言听计从，每次遇到婆媳冲突，只好对准自己的脑袋来一下，贴上白纱布后解决矛盾。那两次贴在面瓜脑门的白纱布就是戏台上“丑”的白粉脸谱。有人说面瓜虽然是男人，但他的精神更代表大多数中国传统女性随遇而安、知足常乐的终极追求。其实作为一个“反传统”的男性形象，面瓜的追求并没有错，错的是他进入了一场叫《奔月》或者叫《青衣》的戏，错的是生活给他安排了一个叫“嫦娥”的不食人间烟火的仙女做老婆。

三、情绪：高潮是红的，叹息是蓝的

蓝或者红，一束光或者一片光，投射在角色正面、背面或者侧面，说的都是情绪的语言。红是喜，是笑，是紧锣密鼓，是高潮迭起，是转瞬即逝；蓝是悲，是不甘，是“怎一个怨字了得”！

除了结构空间、标志人物，红光和蓝光还在电视剧《青衣》中起着不可或缺的标点符号的情绪作用，比如转场的逗号，比如道具的顿号，比如虚幻梦境的引号，比如离别的句号，还比如高潮时的感叹号。

1. 逗号：红蓝转场

第二集，这边大幕一拉开，大红的背景下，特写，筱燕秋这个“嫦娥”登场。那边的蓝色夜景里，全景，失意的李雪芬从远处走过来，有一排夜的红灯。听着那边的锣鼓声，她走远。全景，背影的李雪芬，大声唱起样板戏：“似看到满山丛中战旗红，毛委员指航程……”蓝色夜景变为红色。

相似的故事发生在十九集，在女后羿裴锦素的帮助下，筱燕秋终于登上大红的舞台，终于有了双人镜头。二人的唱词也很有意味：

筱：我爱你，疾恶如仇无比威力。

裴：我爱你，心地善良美胜仙姬。

色调一转，蓝色的夜幕下，台阶上本可以唱A角的春来在自言自语。她的失意，应该跟二十年前的李雪芬一样蓝。

2. 顿号：红蓝道具

电视剧使用了很多红蓝道具：蓝色窗帘、蓝色坐椅，蓝色杯子——柳如云和老团长用相同的蓝色青花茶杯；红色毛衣——见证了筱燕秋幸福一刻的红毛衣后来易主春来，

身穿蓝色中山装的面瓜首次出场时手里的《红旗》杂志，还有戏曲砌末最常用的红色的“一桌二椅”——朱红的桌椅常常出现在排练场（会议室）充当着权威。

3．引号：虚幻红蓝

第三集，当被分到戏校管服装的筱燕秋坐在观众席上看戏，她的眼前幻化出她和她的后羿。

全景。舞台，蓝色背景下，渺小的红衣筱燕秋，灯光打过来。

近景。慌乱的筱燕秋：“我还没穿服装呢，我还没化妆呢。”

全景。现实中离场的观众。

特写。筱燕秋在蓝色背景下做动作：“我的功夫呢？我忘词了。”

全景。空无一人的后台。

特写。筱燕秋脸。

全景。红色幕布毫不留情地落下。

这是不能演戏后的筱燕秋天天要做的梦，服装、幕布、背景等色彩都跟现实刚好相反，算引号。

4．感叹号：高潮是旋转的红蓝

欧阳予倩先生说：“京剧的全部舞蹈动作可以说无一不是圆的……是画圆圈的艺术。”由此可见，圆是戏曲动作的主要形式特征。[①]圆场，指演员在舞台上作圆形轨道的运行，表示从甲地到乙地的连续回旋运动，也是戏曲中当场转换时空的主要手段。京剧的表演方法是写意的，当演员没有出场的时候，舞台上是空洞无物的。演员一上场，就表现了时间与空间的作用和变化，活的布景就全在演员的身上。马鞭一打，说明了走马；船桨一划，说明了行船；转一个圆场，就转过了好几条街，或者是千山万水。

跟京剧的表演程式相符，每次角色情绪高潮时，摄影机都会有360度的摇移或者旋转，我们称之为“旋转的高峰体验镜头”。“西方现代心理学家马斯洛认为：人生的幸福在于获得情感的高峰体验……更多的高峰体验是在两情缱绻的爱情当中。莎士比亚在西方文学史上第一次杰出地、细腻地描绘了这种爱情的高峰体验，这就是被誉为爱情之最美好象征的《罗密欧与朱丽叶》。”[②]“天上两颗最灿烂的星，因为有事，他去请求她的眼睛代替它们在天上闪耀。”[③]就像朱丽叶永远不会忘记罗密欧对她月光下的眼睛的描述，筱燕秋永远不会忘记她二十岁那年腊月三十的夜晚吧。

---

① 参见时代国粹网，“京剧课堂”，2002年11月29日。

② 徐葆耕：《西方文学：心灵的历史》，118页，北京：清华大学出版社，1990。

③ 莎士比亚：《莎士比亚全集》，第8卷，35页，北京：人民文学出版社，1978。

大全景。空荡荡的京剧团排练场。蓝调，蓝光，蓝色地毯。中心是红毛衣的筱和乔，红色的一桌二椅上二人相对而坐，中间一盏台灯（仿佛舞台追光），远处一盏（背景灯），其余大部分空间隐在黑暗里。“我八岁那年……”，在筱燕秋的独白里，镜头开始对切。

近景。分切的各人近景里有很明显的对比，白衣服的乔的背景是蓝和黑。红衣服的筱背景是粉红和黑。

双人近景。有钟声响起，交代时间：还有半小时就新年了。

……

大全景。突然多了很多灯，排练场成了暖融融的舞台。化了妆的他给她仔细刷粉，筱立刻入戏。于是二人变身为相亲相爱的嫦娥和后羿。

双人近景。嫦娥开始转动，灯光变强，紧接着摄影机高速激情旋转，旋转的灯，旋转的乔，旋转的后羿和嫦娥。人影时而重叠，时而分离，等到乔开口唱时，摄影机安静下来。

双人特写。听不到唱词，但能感觉到深情。

虽然只有半个小时的戏剧时间，但跟筱燕秋一样，观众决不会忘记这“痴迷”的忘情一刻。这种高峰体验可能发生在父母与子女的天伦情感中，也可能在事业获得成功或为正义而献身的时刻，也许在饱览自然、浪迹山水的那种“天人合一”的刹那。宗教学者布伯认为，这种体验只存在于人和上帝之间。总之，这是一种个体与周围的人、社会、自然融为一体的自由感。情感的高峰体验可能是炽热的，也可能是虚静的，也可能是一种广阔而虚幻的哀愁，如一个人仰望星空，倾听来自宇宙的缥缈的音乐……[①]

在《青衣》里，很多类似的高峰体验镜头都是圆的旋转，都是360度的摇移，表现的是女演员对爱情、对艺术的“痴迷”。

十四集，还是在排练场，金黄的调子，逆光。

大全景。裴锦素、筱燕秋一桌一椅、一正一反地坐在正中间。一开始是一个横摇，筱燕秋讲放弃A角后的想法。紧接着是一个以两人为圆心的中景360度移动，这时候，排练场成为女人友谊的中心舞台。

第十集，医院，筱燕秋遇到患上癌症的柳如云，师徒二人在医院的蓝色长椅上并排而坐。围绕柳如云和筱燕秋，镜头又是一次360度的摇动。三面土黄色的大楼墙面构成一个天然舞台，那些三三两两的白衣医生或病人仿佛跑龙套的演员，突出一袭红衣的青衣柳如云，这是她最后一次出演主角，这是她最后的高峰体验镜头，独白那么令人伤感：

---

① 参见徐葆耕：《西方文学：心灵的历史》，117页。

图 3.18 筱燕秋最后的离别之舞

“嗓子倒了,青春走了,美貌没了,戏台丢了,爱情一去不复返……”

戏剧是跟“圆”有渊源的,古希腊第一座永久性剧场——位于雅典卫城山坡下的狄俄尼索斯剧场,最早的特征就是一块圆形场地。后来建成一个 66 英尺直径的圆场,因观众席呈半圆形排列上升,又称“半圆剧场”。

在《青衣》里,高峰体验镜头=情感的戏剧高峰+摄影机圆形旋转。

中国哲学跟“圆”密切相关。《国语·楚语》:“夫美也者,上下、内外、大小、远近皆无害,故为美。……中庸、中和、中正就是中国古代哲学—美学的中心线索,这种认识的轨迹是一个美丽的圆圈。”①

曾经,孙悟空为师傅画一个圆——妖魔鬼怪非请莫入。曾经,月亮给嫦娥画了一个冷冷的圆——嫦娥放弃大圆奔小圆。现在,《青衣》这个电视剧用《奔月》这出戏为筱燕秋、柳如云们画一个美丽的圆,对她们来说,圆虽小,却是整个世界。

5. 句号:蓝色离别

嫦娥奔月的故事有很多版本,民间故事里的嫦娥是个贪图长生不老的女人,最后弃后羿而去。鲁迅《故事新编》里嫦娥是不满意天天吃不饱——因为后羿的箭法太准使方圆几十里没有了动物——才奔月的。京剧里的嫦娥好像是替后羿受罚而奔月。无论故事版本怎样变,有一个中心是不变的,那就是奔月,那就是离别。这离别是“风萧萧兮易水寒,壮士一去兮不复返”的悲壮,这离别是“离愁渐远渐无穷,迢迢不断如春水”的绝望。这离别是蓝色的,无论嫦娥飞向广寒宫还是最后筱燕秋不得不离开舞台。

二十集,在春来大红的舞台边,筱燕秋装扮好自己,从剧场走出来(图 3.18)。

大全景。外面下雪了,冷冷的蓝调,最适宜奔月。

---

① 栾勋:《现象环与中国古代美学思想》,98 页,载《文学评论》1988 年第 6 期。

近景。筱抬头看天：这是我告别戏台的最后一场演出了。

近景。脚，移步下台阶，长长的水袖拂过地面。

中景。筱燕秋开始做着各种动作。

大全景。夜色里，雪地中，剧院前的四个红灯笼作为舞台背景，筱燕秋开始演戏。

特写。头部特写，一样的动作，一样的唱词（无声），因为背景的蓝，显得那样凄凉。这是一场永远的离别戏，当初的嫦娥也一样吧。

俯，大全景。雪下着，嫦娥舒广袖。

然后是乔炳璋从剧院走出，有一些总结性的独白。在一系列全景、特写、近景的交织当中，二十年前的后羿大叫："燕秋。"燕秋回头，笑，变黑白。四万年前的后羿也曾在同样的蓝天下这样叫过嫦娥的名字吧，他照样也没有留住吃灵药的嫦娥。

所有的故事只有一首主题歌，它的名字叫离别。离别即永恒，离别是蓝色的！

最后，镜头从筱燕秋的近景升起来，景别在升的过程中渐渐变大，蓝色背景下，我们看见众多的灯光师、摄影师、监视器前的导演和制片人，因而知道这是一个故事，一个故事而已。这时候，我们还看到了圆形的轨道，就是它，令镜头拍出了那么多旋转的关于爱、关于恨、关于友谊、关于执著的高峰体验镜头。

所以我们说，《青衣》只使用两种色光——开始是红的，结束是蓝的；高潮是红的，叹息是蓝的；花脸是红的，青衣是蓝的；背景是红的，幕布是蓝的；脸上是红的，内心是蓝的。它们都是对立的，无论男人与女人、幸福与不幸，抑或红色与蓝色。就像此岸与彼岸，也像艺术与生活。

基耶斯洛夫斯基:光影表意的宿命

所有的赞美之辞，都无法用来形容一位温情脉脉地凝视着纷扰世界的电影大师。他,就是基耶斯洛夫斯基。

几乎所有的基耶斯洛夫斯基作品都在试图触摸个体的细腻情感，从而延伸出对生命价值的思考。基于这样的永恒主题,基氏作品的光影以淡淡的勾勒和描摹人物微妙的情感状态为主旨。在他的作品中,没有强烈的戏剧冲突,没有张扬、急剧的光影变化,人物始终处于一种感伤的淡漠的光影笼罩之下。

图 3.19

图 3.20

图 3.21

一、光影流动:那一抹最忧伤的蓝

基耶斯洛夫斯基影片中的所有人物都在寻找内心失落的精神依靠,而漫漫的、无处不在的、如同迷雾的光影氛围正符合人物的状态。这一点在《蓝》中表现得尤为突出。

图中的朱丽正陷于丧夫丧子的巨大悲痛中，既没有声嘶力竭的哭喊,也没有疯狂冲动的挣扎,她更多的时候是在沉默中咀嚼切肤的痛楚。漫天而来的蓝色光影弥漫着整个画面,宛如垂怜的上帝之光。图 3.19 中,朱丽躺在屋内,摄影师在左侧设置了一面蓝色的镜子（图 3.20），屋外散射光穿过婆娑树影,透过玻璃在人物脸上微微地晃动,无处不在的忧伤的蓝调紧紧相随。此时,摄影师呈现了一个非常表现主义、非常主观化的光影变化(图 3.21),一阵如雾霭般朦胧的蓝色柔光突然之间漫进室内，迅速把人物淹没在蓝色的柔软的影调中。伴随着光线的漫入,高亢铿锵的音乐骤然响起,人物猛地惊醒,以质问式的探求目光直视镜头,表情不再痛苦,反而多了一些坚忍。即使埋没在忧郁的、伤感的、浪

图 3.22

漫的蓝色光影的汪洋中，仍不忘寻找那遍体鳞伤的自由。摄影师巧妙地利用自然光的变化呈现表现主义的视觉风格，烘托出人物悲怆而坚毅的心境。

可以说，《蓝》的光影之所以呈现蓝色，是为了寻求一种要摆脱感情的自由。朱丽的丈夫死了，她却无法摆脱丈夫和女儿在心中投下的影子。朱丽试图解脱，卖掉丈夫的房子、扔掉丈夫的乐谱、找一个没人知道的地方租房子，但她忘不掉，所有的细节都会勾起她的感情波澜。这一切死死地束缚着她，她刻意要摆脱却得不到自由，直到她知道了她丈夫的情人。在与这个丈夫的情人看似和解之后，朱丽望见了自由。

影片中如水流般的光影随处可见，摄影师独具匠心地挖掘外景中许多可折射光源的镜像。比如在图 3.22 中，外景是游泳池，自然光通过水面的折射照亮了室内（这种手法使人不禁想起了阿尔芒都），水波漾动也通过光的折射在人物脸部形成了粼粼的蓝调光影，它们有节奏的律动。再加上运用长焦镜头（心理探寻片中长焦镜头是首选）将背景毛掉，视觉中心滞留在人物的脸部，更直接的从影调流溢中触摸到人物内心的情绪变化。浓烈的忧伤在此刻似乎也转换为这流动的光影，充溢着整个空间。

在影片《蓝》里，最具深意的细节是那几场短暂的黑幕。黑幕如戏剧舞台上常用的“暗场”、但这种“暗场”却并非为了转场，而是营造一种情绪，在全片中也能起到一种调节节奏的作用。那黑幕代表朱丽思想震颤、感情激动的瞬间。朱丽死去的丈夫是个音乐家，丈夫的音乐从影片一开始便弥散于整部影片，弥散于朱丽的心中。每当一些事、一些物刺激到朱丽的神经，丈夫的音乐便在朱丽脑中回荡，这时便出现了黑幕。音乐作为黑幕的注脚，提示着一种悲鸣的情绪。实际上这黑幕也很像是在模仿人的主观思维，人们在看到一些东西时，思维常常会暂停而记起往事，人们会不由自主地闭起眼。这便是黑幕。

黑幕是一种“无”，但这“无”是一种复杂情绪的综合，此时，“无”便胜于“有”。

个体在所谓的自由环境中的困惑与挣扎是基氏作品的鲜明特色。由于基氏排斥夸张、矫情的表演风格，所以人物大都是在静默中忍受痛楚，甚至麻木，没有大悲大喜的戏剧场面。基于这样的表演风格，镜头更强调借助光影外化人物情绪，让影像来告诉观众

图 3.23

此时人物的情感状态和人物之间的相互关系。

光影的寓意在基耶斯洛夫斯基手中绽放哲理性的光芒。《蓝》这部影片中，光影的各种功能都被运用的淋漓尽致。

图 3.23 中，朱丽到色情酒吧和邻居——一个同样处于挣扎与彷徨的色情俱乐部女郎——谈心，景深处，虚焦的舞台彩灯闪动，色情表演正在进行。前景人物光源来自俱乐部上方的暗红色射灯，按常规，在这里朱丽和女郎都应该处于暗红色的灯光笼罩下。然而摄影师却把女郎放置在红色灯光下，在朱丽的头顶左上方加了一束灯光，照亮朱丽的侧脸。这样，两个人面部呈现的色光截然不同。象征着淫欲的暗红而昏暗的光线笼罩着女孩，而朱丽的脸上却是象征圣洁的蓝光，在这种光线下的朱丽似乎与整个环境格格不入，虽然身处其中，却丝毫不受这种淫糜气息的影响，这也暗示了朱丽代表着美好和圣洁。同时两个人的不同光影也象征人物的未来，观众明白，朱丽的命运要比处在暗影中的女郎明亮得多。

“我们想知道世界发生了什么，人们是怎样生活的，人们为什么不能比现在生活得更好，为什么人们的生活不像纸上写的那么容易。”基耶斯洛夫斯基以一种平静、自省和满怀温情的方式，在这种黯然神伤的光影中，冷峻而悲悯的注视着自己塑造的那些陷于两难境地的主人公。这种注视，让他成为电影史上最具人文关怀的电影导演。“他的电影反映了现代人生活中盛行的一种不安情绪；他暗示了一种可能——在那里，传统的宗教信仰已经无计可施——人们的生活中存在着一处从未被触碰过的角落。”

二、光影疏离：近在咫尺却相隔千里

基耶斯洛夫斯基《十诫·背叛篇》是用光影来传递人物关系和状态的典范之作。影片开场部分，性功能障碍的男主人公回家却不想见隔阂已久的妻子，导演没有用大段的对白来阐述两人疏离的关系，而是用光影来告诉观众。

如图 3.24 所示，摄影师把表明人物隔阂的开场设置在雨夜，清冷的夜色散射光营造了隔离、冷漠的基调。光源来自大雨滂沱中的街道路灯，经过水珠的反射形成蓝灰的散射光，冷冷地照亮景深的街道。画面的前景是一扇玻璃门——镜像又开始发挥作用，左侧大面积的暗部与右上角景深处的黑暗形成呼应，使整个画面明暗反差强烈。男主人公伫立在走廊，散射光只在他身上勾勒一层轮廓，呈剪影的效果。孤独、凄冷、阴郁的氛围立刻呈现。处于黑暗中的主人公随时会被夜色吞没。伫立片刻，男主人公走到画面的

图 3.24

图 3.25

图 3.26

左侧，陷于暗影中。此时，镜头开始变焦，焦点从景深转换到前景（图 3.25）。随着焦点变清晰，我们看到玻璃门的镜子中映出妻子的身影，她在默默地注视着丈夫（图 3.26）。来自左上方的照明把门框的影子投射在妻子的倒影中，影子分割了妻子的身体，她的脸部也陷于暗影中。在阴冷的基调中，透过镜像空间的分割更加凸显了分离漠然的情绪效果。在这里还要强调的是镜子的运用，镜子的折射不仅仅为这个长镜头的调度提供了可能，而且还赋予这个画面更深的寓意。这里的镜像寓意着两个隔离的空间，丈夫处在实景，而妻子却处在虚幻的镜像里，暗示两人被分离和隔离在两个世界中。光线阴霾的雨夜里，是两个无法沟通、困惑的人。

进入电梯的一场戏的光影设计更让人拍案叫绝。这一场戏由一个长镜头完成。两人走进电梯，电梯上升的过程中渗进电梯门的楼层灯光为这场戏提供了照明，交错的灯光忽明忽暗地照亮了电梯中的主人公。更为独特的是，由于每一层的楼道灯光的位置都不同，所以在电梯上升时，光线时而照亮了站在左边的丈夫，时而照亮了右边的妻子。但是两人却未同时出现在明亮中。这不正是影像寓示了人物的无法沟通和疏远吗？图 3.27 和图 3.28 中我们看到，两个人交替出现在光区，光线往往只打亮了人物的面部，身体的其他部分处于黑暗中。背景一片漆黑，光影的幻灭准确地捕捉了人物之间的疏离与隔阂！

用光影变化简练的勾勒人物的关系，透过画面领略人物的情感状态，是基耶斯洛夫斯基的一贯风格。试想，如果此时让夫妻俩站在门口争吵，用冗长刻意的对白来表明他们之间错位割断的关系，那将是一场庸俗的闹剧。而明暗反差的深沉影调，镜像空间的

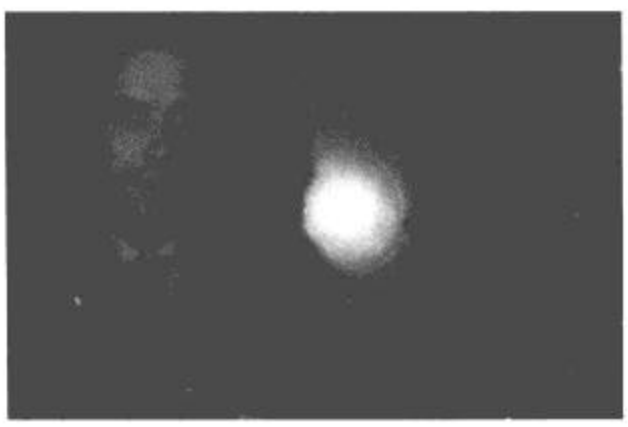


图 3.27

图 3.28

图 3.29

图 3.30

图 3.31

图 3.32

有效利用，阴雨天气的凄冷气氛，固定静止的长镜头，简单的人物调度，十分精炼地把二人的相互关系、情感状态用影像的方式告诉给观众，观众在视听层面上就能明白这对夫妻的感情岌岌可危，而不用文学语言絮絮叨叨地反复强调。

这种简练的影像语言很贴切地对应着塔尔科夫斯基的“诗电影”理论——他认为电影应该向诗学习（注意：这里不是说电影要向文学靠拢，而是要学会诗歌精炼的表述方式），“如何只用少许手段，少许词句就表达出大量的情绪内容”。电影的“语句”同样需要浓缩、简练到诗歌的程度。在色彩、运动、音响、场面调度等诸多电影修辞手法中，光线对整个句子的提神有着重要作用。在一个场景中（尤其是那些崇尚内敛质朴的表演风格的导演），人物的悲喜完全可以不用演员的痛苦哭泣大作姿态，只需要用光影或是强烈或是淡然的勾勒，这种或悲或喜的情绪便呼之欲出了，简洁而且有效。

许多优秀的电影人十分注重光影的表意功能的运用，在他们的创作观念中，用影像造型来传达人物情绪、阐释人物关系是首选手法，摄影师拿到剧本，马上思考的是，如何让光影布局、色彩变化、摄影机运动等摄影造型能简练直观的表述主题，烘托情绪。在今天的许多电视剧中，创作者经常忽略了光影的表意功能，现场灯光的唯一原则就是“打平、打亮、打柔”，到处都是亮堂堂的。人物情绪只能通过演员夸张做作的表演和刻意交代式的冗长对白来表达，这不能不说是一种视听艺术的倒退。

三、光影宿命：世界上另一个无法抵达的自己

基耶斯洛夫斯基的《维罗妮卡的双重生活》在外景上选择了以散射光为主的阴雨天拍摄，光线很不充足。即使部分的场景是在晴天拍摄，阳光的光线也不强烈，其目的是避免戏剧性强烈的光影造型。内景的日景照明，通常是利用室内的镜像折射出来的屋外的雨天散射光。内景的夜景照明，光源也很单一，经常是模拟窗台上一盏漫射的台灯，或是夜晚屋外透过玻璃折射的路灯。以散射光为主的四处漫溢的光影与不饱和的色彩基调结合，呈现淡淡的忧伤情感氛围，人物处于这样的环境中，似乎永远摆脱不了宿命的阴影。这种布光在心理探索片中是十分有效的，能迅速地

图 3.33

图 3.34

把握人物的情感状态。

图 3.29 是在影片中难得一见的晴天拍摄(此时主人公的艺术生涯刚刚起步,选择晴天能传达其愉悦的心情,这是对光影总体走向的思考)。维罗尼卡从排练厅出来,她刚刚得到了试音的机会,兴奋的心情溢于言表。摄影师让她穿过一条明暗光影交错的甬道,到达尽头时用手里的弹球(注意道具的巧用)激起天花板的灰尘。空气中的灰尘颗粒在柱廊斜射下来的侧光的照射下,飘飘洒洒扑落在主人公的脸上,主人公的脸部沐浴在柔和的光线中,兴奋的心情难以抑制。然而,这散漫的柔光和背景微弱的层次更像是在说,这种欢悦只是短暂的一刻。这种不祥的阴影在图 3.30 中也已昭示,画面整体呈暗调,光源来自左侧的台灯,散射的照明如同薄雾,轻轻渺渺,柔光在人物的肩膀富有层次地过渡到左侧的暗部,背景的窗帘褶皱让我们想起了《圣母升天》的红色幔布。但这里没有张扬强烈的冲突,人物更像笼罩在淡漠而虚无的叵测中。

应该提及的是在这部影片中,摄影师利用窗帘的晃动制造了光影漾动的视觉效果(这种手法在基耶斯洛夫斯基的影片中经常用到,比如《蓝》)。图 3.31 的模拟光源来自屋外斜射的路灯,微风吹动窗帘后,光影随之摇曳,飘浮不定地在主人公身上忽悠变化。在画面左侧暗部的对比下,这种漾动的效果更加明显。在图 3.32 中,摄影师运用雨水在玻璃上流动的影子同样制造了光影荡漾、波光粼粼的效果。窗外雨天漫射的散射光穿过玻璃窗,把雨水顺沿玻璃流下的影子投射在室内的照片上,继而形成了流动的光影。在主人公的主观镜头中,自己的照片漾动着不真实的光影,是不是在告诉我们,另外一个自我虽然近在咫尺,却如同这转瞬即逝的光影一样永远无法触及呢?

所以在本片中,光影是流动的,飘浮不定的,飘飘洒洒的,就像片中人物情感的细腻流动,缥缈而难以捕捉。同时,这种光影也体现了人物命运的不确定性,美好的图景似乎触手可及,然而却永不能抓牢。

更为难得的是,《维罗尼卡的双重生活》中的光影充满了独特的象征意味。

难以用言语形容图 3.33、图 3.34 画面中光影的魅力,也难以形容摄影师对自然光捕捉的敏锐程度,极富造型感的光线让整个构图闪耀着震撼人心的光辉。在图 3.33 中,摄

影师巧妙利用斜射的太阳光，在两个建筑物中形成光区，营造了极富象征性的视觉效果。一道狭长的三角形光线分开了两旁的建筑物，对角线式的线条使画面充满张力。景深的光区与两旁的阴霾形成浓烈的明暗对比。女主人公在狭长的光区中行走，似乎在享受这难得的阳光的垂怜。然而占据画面大面积的阴影更像在告诉我们这种美好的享受只是短暂的一刻，严酷的生活更多是阴霾笼罩的痛楚。当她走进光区的尽头，光线只能照亮她的头部，她闭眼忘情、依依不舍地咀嚼这最后的温暖，周围的阴影立刻就要淹没这短暂的光芒。这里，我们回忆起在第一层故事中维罗尼卡在甬道穿行的一场戏（图3.34），两个主人公在不同的空间享受同样美好的片刻，两个故事就在这一刻相互呼应，而这也在暗示，两个个体相互感受、相互寻找的企图也只是在这光影悠忽的一刻出现。曾经模糊地触摸到的美好，总是瞬间即逝！

另外值得一提的是，本片中运用了大量的镜像。镜像是许多电影制作者十分偏好使用的造型手段。在具体场景中设置镜像，一来可以拓展拍摄空间，完善光线的布局，二来可以赋予镜像形而上的哲学意义。如果能够巧妙地在镜像中增加光影的流动，将使空间更富于内涵。比如在塔尔科夫斯基的《镜子》中，幽暗的光影下折射在镜像空间内的潜意识和梦幻的流动，比如在绍拉的《卡门》中，“影之舞蹈”在镜像中折射、模糊了真实与虚假的界限，再比如在《法国中尉的女人》中，“如林泉般奔洒的忧伤”的斯特里普在化妆镜前审视自己时的自我怀疑与否定。镜像不仅是个体内在情感的视觉化——通过光影变化能让视觉化的情感更添魅力，而且镜像中另一个虚无的存在让许多大师醉心不已。基耶斯洛夫斯基也深知其妙。《维罗尼卡的双重生活》叙述的是两个孪生姐妹在彼此找寻心中缺失时心灵依靠的过程，虽然这一过程被宿命的阴影笼罩，然而涅槃再生的生命愿望却生生不息。这个主题通过光影中的镜像不断强化。那是一个纯粹关于感觉与敏感性——而且还是无法用电影表达的敏感性——的故事，镜像处处可见。两个同名同姓的女孩似乎更像个体分裂的两个自我，在变幻莫测的光影中互相寻找，互相触摸，然而只能在虚幻的镜像中（片中出现了玻璃球、凹凸镜等许多的镜像）彼此审视，彼此感应，而永不能在真实中融为一体，大量的镜像折射出流动的宿命的叹息。

第四章

空间、环境与景别

• 《美梦成真》

《美梦成真》：你在，就是天堂
《蓝色爱情》：影像语意的构成与运用
《寻枪》：多时空结构与丰富的表现性视觉语言应用
《钢琴梦》：纪录片摄影的镣铐之舞
《可可西里》：环境造型与全景张力
《有泪尽情流》：仰视写作态度与俯视全景镜头
《台湾往事》：淡墨山水，乡愁四韵

空间造型是一个学术性强、内容复杂、涉及面广的宽泛命题。一是指银幕世界里，各类人物之间或人物个体发生矛盾冲突的物质空间，其中包括自然景观和人为建筑空间的总体结构、表面装饰、平面布局、立体构成、色彩倾向、环境气势、风格类型、时代特征、民族特色等等；人物间的形色对比与协调、人物群体与个体组合关系等等；二是通过形、色、光等造型因素塑造、刻画各种人物思想、精神意识层面的“抽象空间”——也就是我们常常讲的“社会空间”、“心理空间”、“心灵空间”的造型内容；三是指观看者通过电影里的空间环境和文化氛围，联想自身的体验和修养，进行回味和思考，也叫“思维空间”和“想象空间”。[①]

电影里的环境早已不仅仅是单纯的人物表演空间，而是“造型形象的潜台词”。它要通过光线的运用、色彩的变化、摄影机的运动等元素一起来构筑环境，使环境与主题环环相扣。环境空间的营造要给人以物化情感的可能，空间环境如能与人的情绪、心境吻合，人物的情绪就会自然而贴切地找到情感的外在物，内在的情绪便能在环境中延伸开来。而一成不变的环境缺乏戏剧张力，这时就只能通过光影、色彩、镜头的变化来刻画。于是，在这个空间中表演的人物也被赋予了不同的情绪。

好电影的空间营造应从整体上把握环境的气氛和氛围，选择典型的富有视觉冲击力的形象元素来构建一个具有整体感的空间构架。《美梦成真》是一部多时空叙事电影，主要分为四个时空：(1)人间；(2)天堂；(3)地狱；(4)安妮的画中。这四个时空清晰明了，可以解读为四种印象派或后印象派油画，那就是：莫奈的“人间”、修拉的“大众天堂”、德拉克洛瓦的“地狱”，以及凡·高的“彩绘天堂”。这四个时空呈现截然相反的色彩影调：鲜艳与朴素，灿烂与灰暗，丰富与单调，平和与凶险，彩色与黑白，加之女主角安妮在不同时空的造型特点(恋爱：金色长发；现实：短发，悲苦的脸；地狱：黑纱；自我天堂：明亮的纯蓝色)给影片勾勒出四个明显的分界线，形成错落有致的影像结构，呈现出非常主观的视觉效果。在断裂叙事时空中，处处因段落间的对比而带来的冲突张力，使观众单从这些电影语汇上就能找到情感的支撑点。

《蓝色爱情》里有六种时空形态，用不同的影像语言来表现。可分为现时时空、戏剧时空、闪回时空、心理时空、象征性时空以及“媒介时空”。这六种时空形态是通过不同的影像语言来展示的，在影片中有机地结合在一起，丰富多彩，浑然天成，构成了整部影片的影像语意结构。真正运用“纯”电影视觉语言，传达出

---

① 参见周登富：《银幕世界的空间造型》，172 页，北京：中国电影出版社，1993。

创作者的意念和感受。

在纪录片的拍摄中，有限的空间往往使影像造型语言的创作成为一种折中的产物，纪录片的长时间跨度等特性也有可能会造成众多的摄影师同时为一部影片拍摄的情况。《钢琴梦》的拍摄就前前后后用了十几名摄影师。在这种情况下，就要求导演在拍摄前必须和摄影师就拍摄主题、内容、风格等方面进行充分的探讨。“纪实”这种形态不仅强调记录行为空间的原始面貌，强调记录形声一体化的行为活动，还强调要赋予真人真事以运动发展的意义。由于对“纪实”理解的片面性，当纪实成为创作的目的和创作本身，纪录片的影像语言就必然会有模式化的嫌疑。

景别是指由于摄影机与被摄体的距离不同，而造成被摄体在电影画面中所呈现出的范围大小的区别。

景别的划分，一般可分为六种：大特写、特写、近景、中景、全景、远景。

大特写是用特殊近摄镜头拍摄的物体，十分强调和夸张，比如一个眼睛或昆虫的细部等等，展现一般人眼所看不到的微小世界。有时显微摄影也可以算在其中，它给观众的震撼力极强，属于另一种视觉奇观。

特写是视距最近的景别，有利于显示物体的局部和细部。特写的镜头画面内容单一，形象放大，内容细化，细节突出，给人以强烈、集中和突出的印象，能强烈地刺激人的视觉，能将人物的瞬间表情和信息传达给观众，常用来刻画人物性格。贝拉·巴拉兹称特写镜头为“爱的自然主义”：“不仅是人脸空间上和我们距离缩短了，而且它可以超越空间，进入另一个领域，精神领域或叫心灵领域，作用于我们的心灵，而不是我们的眼睛。”

近景是表现成年人胸部以上或物体局部的画面，细致地描写人物精神和物体的主要特征，常用于表现人物容貌、神态、衣着、仪表，清晰地展示操作过程。表现人物时，以突出人物面部神情为目的，着重于描写表情和细微动作。

中景是表现成年人膝盖以上部分或场景局部的画面。一般为人眼正常看的情况，是表现人物交流——如姿态、手势等特别好的景别。用于展示人物动作和情绪，以及人与人、人与物、人与环境之间的关系。

全景是表现人物全部形象或某一具体场景全貌的画面。画面上包含全部的主体和一定的环境，视野较为广阔，但又有一定的范围。全景能展示比较完整的场景，可以展示人物动作、人物与环境的关系，用于确定人物、事物的空间关系。

远景是景别中视距最远、表现空间范围最大的一种景别，它以成人为尺度，在画面中所占面积很小，基本上呈现一个点状体。远景视野深远，宽阔，主要表现地理环境、自然风光和开阔的场景和场面。它能创造气氛、抒发情感、渲染情绪。

因为不同的景别可以引起观众不同

的心理反应，造成不同的节奏，所以摄影师常常根据主题与观众的视觉心理来确定景别。景别，意味着一种叙述方式和画面的结构方式。

电影《可可西里》选择了视觉奇观——可可西里，以其强烈的地域特征占据了得天独厚的优势。青藏线上的戈壁滩，星罗棋布的湖泊和冰河，连绵起伏、雄奇秀美的巍峨雪山顺次展开；格尔木、察尔汗盐湖、楚马尔河、昆仑山口、纳赤台、不冻泉等自然风光一气呵成。可可西里是世界尽头，可可西里也是冷酷仙境。

特写里拥抱，全景里告别。《可可西里》里很多重要的仪式感的告别都在全景里，画面语言令人震撼和感怀。借用有哲理的“全景主义”概念，我们将《可可西里》里的男人与男人的悲壮告别称为“告别的全景主义”。

在电视剧《有泪尽情流》里，除大量使用平视的镜头与中景再现剧本的平民现实主义以外，偶尔也创造性地使用一些表现主义镜头，比如虚幻的“爱情对话全景”，以及现实的盒饭加工车间。把加工车间设在宽阔高大的旧教堂内，既好表现，又有意味——在曾经有无数心灵祷告的地方，卑微的人们正制造着肉体必需的食物。

一边是仰视生活、特写琐屑的创作态度，一边是俯视、表现的全景镜头；一边是世俗文化的写真与放大，一边是观众寻找优越感的收视需求。内容和形式配合默契、相得益彰，才使得《有泪尽情流》这场市井苦情剧，这场“人间烟火”朴素而绚丽地持续绽放，既苦涩又浓香。

《台湾往事》开篇的7个镜头全部由远景和全景组成，这些干净的叠化空镜成功简洁地定下了全片的调子：规整、舒展、大气，并在一定程度上营造了如传统山水画般的中国式诗画意境。《台湾往事》成功地选择了四种深具中国传统意味的文化造型符号作为乡愁的物质载体，使影片形成散文化的迷人意境和韵味。无论是全景的大树还是特写的粽子，都蕴含了一种母爱，一种乡土的情怀。

《美梦成真》:你在,就是天堂

片名:《美梦成真》(*What Dreams May Come*,又译:飞越来生缘)

导演:文森特·沃德(Vincent Ward)

编剧:理查德·麦瑟森(原著)/ 罗纳德·巴斯(剧本)

摄影:爱德华多·谢拉

主演:罗宾·威廉斯　小古巴·古丁　安娜贝拉·斯依奥拉

美国　1998 年出品

故事简介:

克里斯与画家妻子安妮相亲相爱,生活得幸福快乐。然而一天,一场突如其来的车祸夺走了他们一双可爱儿女的生命。四年以后,在他们的结婚纪念日,另一场车祸又把克里斯送进了死神的怀抱。而这一切,从浪漫的偶遇到恋爱结婚,再到两次车祸,才十几分钟(电影里的)。故事似乎在一开始就结束了,我不知道它将如何继续讲述。是啊,生命的终结不就是一般意义上的结尾吗?

但这个故事,它不。

克里斯在死后被天使艾伯特带到天堂,他总惦记着自己深爱的妻子,他的灵魂一直追随着安妮,不肯离去。不久,他悟出他眼中的天堂其实就是安妮的画,在这个色彩缤纷的世界里充满安妮爱的身影——她的鲜红围巾,她画中模糊的红色图像。而安妮,曾拥有那样阳光笑容的安妮,由于失去儿女和丈夫,将金色长发剪去,生活中不再有色彩。最终,安妮因承受不了痛苦而选择了自杀。从艾伯特那儿,克里斯得知:自杀的人永远进不了天堂。"地狱,是那些不知道自己做了些什么的人去的,安妮要为此(自杀)付出代价。"克里斯发誓要去寻找安妮,"我是她的拯救者",这是一次极其艰难的寻找与救赎,不仅因为路途的遥远与凶险,而且,地狱里的安妮与克里斯已形同陌路……

《美梦成真》是一部多时空叙事电影,主要分为四个时空:(1)人间;(2)天堂;(3)地狱;(4)安妮的画中。这四个时空清晰明了,我们将之解读为四种印象派或后印象派油

画。导演自己也认为这部影片与绘画有关。“在蒙着19世纪面纱的油画上,再覆以一片沾染颜料的透明玻璃,这种影像处理结合未干油画的黏湿触感,以及动态的影像摄影,使得成品既符合我的预期,又看得出他们自己的诠释。任何一位意大利文艺复兴时期的艺术家,要是听到我们以穿过一幅幅画的方式来表现旅程的话,一定会嗤之以鼻的。但是我们赋予景物主观的意涵,因此观众大可以有他们自己的遐想空间。”[1]

一、人间画卷:莫奈与上帝之手

影片一开始,展示给我们的是一幅阳光灿烂的恋爱画卷(图4.1)。

小河上,白毛衣的克里斯与金色长发白帽白裙的安妮初遇,背景是有一些白雪覆盖的淡绿山景。为使画面简洁,背景虚化处理,光线柔和,色调明快协调,而小船上朱红的帆和安妮鲜红围巾的加入,犹如画龙点睛,使整个画面顿时活了起来,有了神韵,调和的调子也立刻如安妮的笑容一样生动起来。鲜红的围巾一再出现在另外的时空,成为克里斯情感的寄托物,成为他们爱情的象征符号。

莫奈被称为“印象派之父”,他的画描绘了从大自然中得到的稍纵即逝的瞬间印象,散涂的笔触急骤涌上画布,成为观察和描绘世界的一种新方式。

莫奈喜爱户外的阳光、人群和生机盎然的事物,其作品(图4.2)感觉和电影里的恋爱场景极其相似,如充满光感和空气感的《日出·印象》,如《帆船》。在《帆船》中,莫奈所使

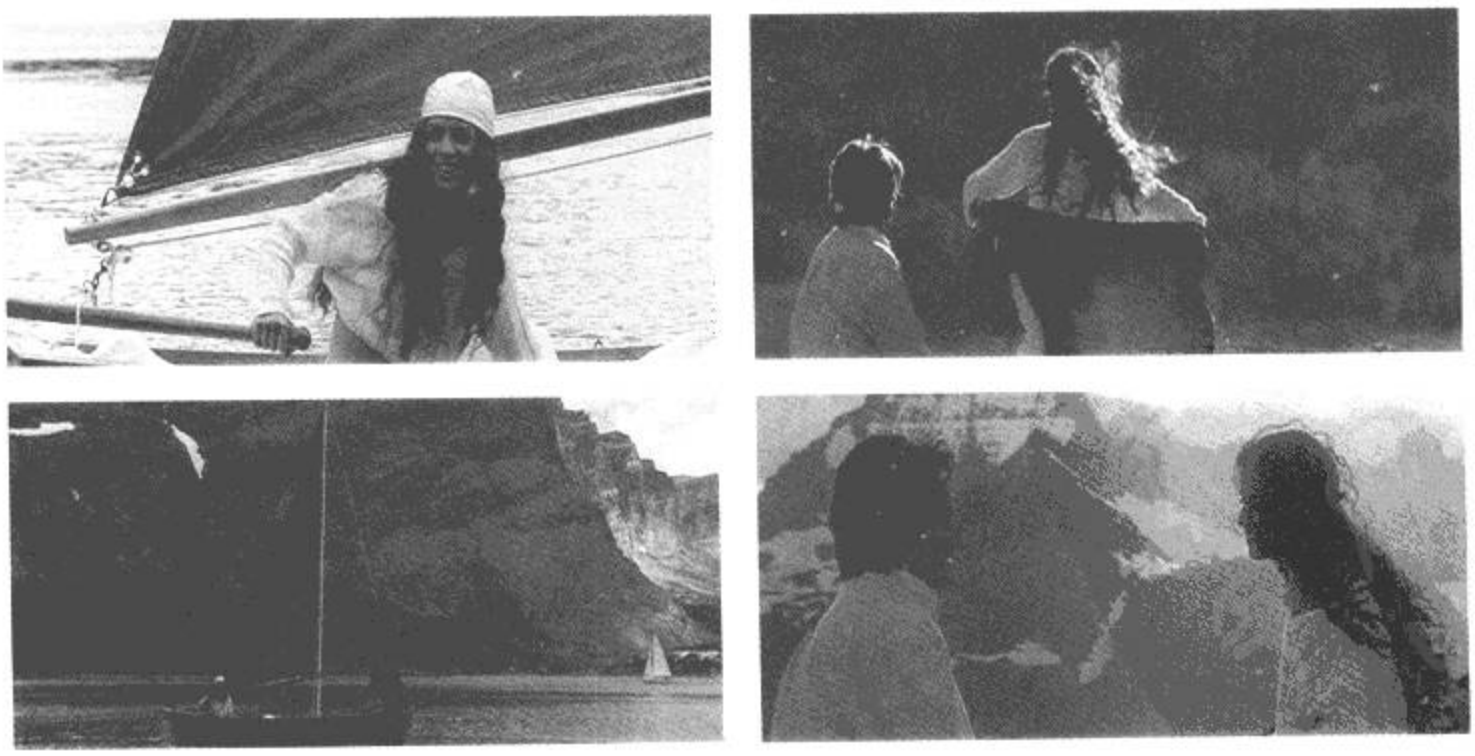


图4.1 《美梦成真》的人间画卷:克里斯与安妮初遇场景

[1] 电影官方网站。

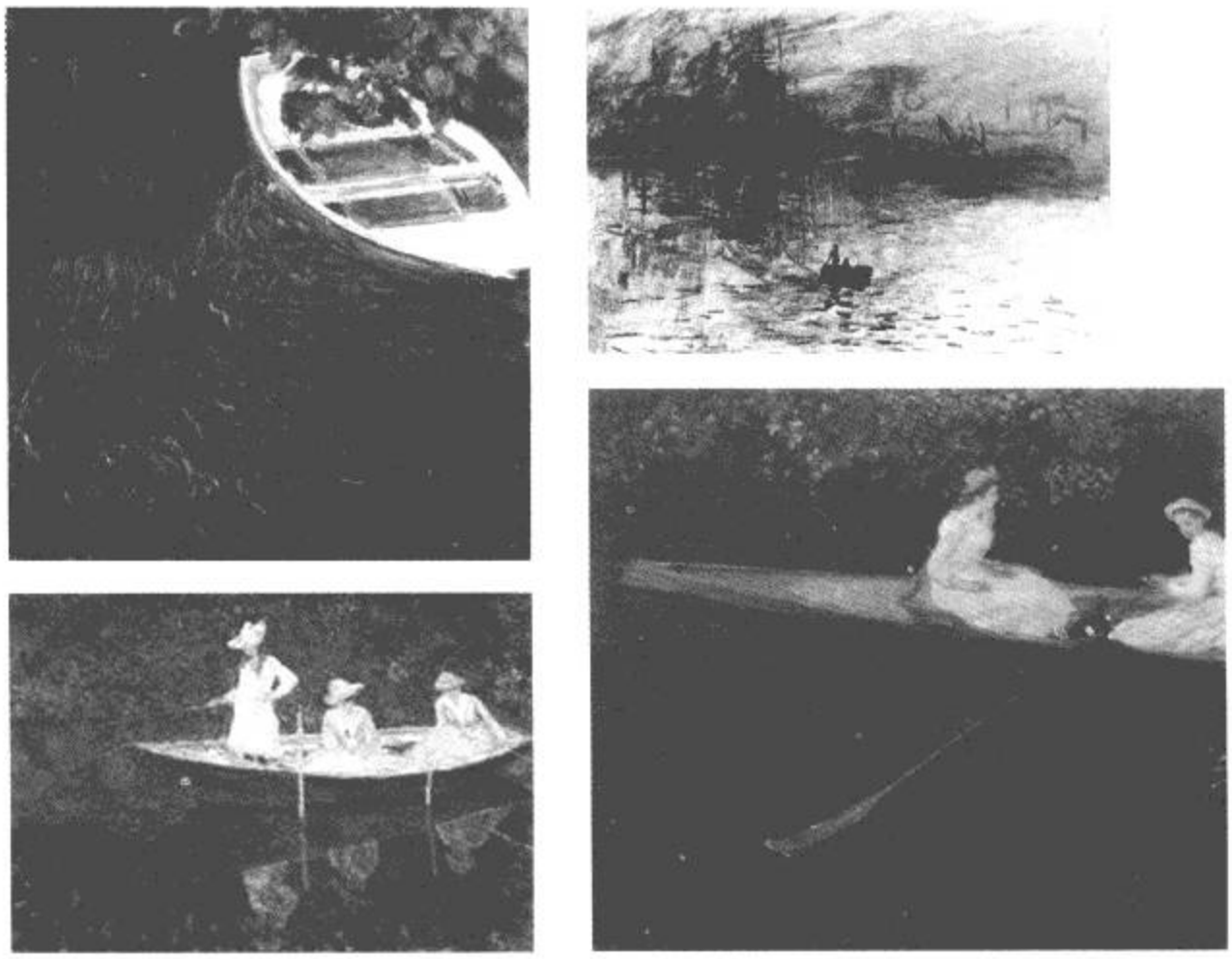


图 4.2　印象派大师莫奈也善于描绘河上风景

用的明快的色彩、跳动的小笔触与富有触觉感的画面肌理，转化成耀眼的白帆、湛蓝的流水和闪烁的树丛，生动地再现了阳光下灿烂的河上景色，传达出无限明朗欢快的情调。给人一种整体感觉的真实，表现的却是画家的主观感觉。

与莫奈笔下阳光辉映的绚丽风景一样，恋爱画卷也是用客观色彩表现导演的主观感觉，它是那么灿烂、那么美——但它太完美，太炫目了，一时让人感到虚幻。所以快乐的开始在影片中只持续了五分钟，就被灰暗的现实打破——一只希望的水杯突然掉到地上。

接下来，相信没有哪个画家会那么狠心地描画两口小小的白色棺木和黑衣父母的心碎，隧道里暗示灾难的红色画面接踵而来。安妮脱掉白色少女衣裙，剪短金色长发，手中的画笔除了悲伤的紫色不再有其他色彩。

紫色是冷却的红，是从注目性强烈的黄色、红色转向逐渐淹没的颜色，正是基于这一点，紫色又带有几分哀怨、忧伤的意味。最终，安妮也穿上了紫色的睡衣——上帝之手在人间肆意泼洒紫色的颜料，画出一幅幅死亡的图画。

紫色终于成为死亡的象征色(图 4.3)。

图 4.3 《美梦成真》里的紫色，是死亡、悲哀的象征

图 4.4 《美梦成真》里的天堂场景

二、大众天堂：修拉的全景与马奈的中景

克里斯被一位亚洲少女带到天堂（图 4.4）。天堂的确是我们想象的样子，风轻云淡，有许多小天使在飞，有通往上帝之门的高高台阶。人们穿着极轻柔的衣服，或看书，或撑阳伞，或弹吉他，也有小动物，也有小河。色彩、光线及造型都极其和谐，有一种宁静、高贵、平和的美，那是一种单纯的美。

修拉的《大碗岛上的星期天》（图 4.5）不就是全景吗？画面以浅绿为主调，人们在浅蓝的河水边的草地上或立或坐，或撑着伞。修拉是新印象主义的代表画家，崇拜理论，尝试用准确分布的原色色点配置使画面产生视觉混合的色彩效果，从而客观理性地、冷静地组成画面艺术形象。因这种科学的色彩和笔触，所以又被称为“科学的印象主义”。

《美梦成真》里的天堂画面与修拉的《大碗岛上的星期天》相比，除了场景这个外在形式相似以外，内在气质也十分相像，天堂般高高在上，很科学，却少了一份莫奈的浪漫印象，少了一份克里斯需要的真挚激情，所以不会是他的天堂。

而天堂画卷的中景应该是马奈的《草地上的午餐》（图 4.6），利用光影对比，色彩新鲜生动。马奈十分善于使用黑色，黑色对于其画面就像乐队中的定音鼓，使整个画面色彩响亮醒目。《草地上的午餐》里有两个深色衣服的男人和一个裸体的、柔和的女人，正如克里斯的深色大衣之于少女的轻柔纱裙。但克里斯的深色大衣始终与环境格格不入，他溶不进这个世界。没有他爱的、牵挂的安妮，天堂，那只是别人的天堂。

三、地狱：德拉克洛瓦的死亡场景

影片中的地狱也是一幅色彩厚重的印象派油画

(图 4.7)：

翻卷着黑色波涛的水，深红的帆船，乌云，雷电，飞来飞去的鬼魂，到处燃烧着的火焰，千万个灰色鬼魂的头，无数只苍白的手……地狱是那样的恐怖凶险，一如我们听过的传说，也如我们看见过的德拉克洛瓦画作。

图 4.5　修拉《大碗岛上的星期天》

图 4.6　马奈《草地上的午餐》

《但丁的舟》(图 4.8)也被翻译成《但丁和维吉尔共渡冥河》，表现但丁和维吉尔乘坐卡隆的渡船穿过地狱湖的情景。风浪里颠簸的小船，象征人们被激情所折磨，被死亡所威胁，此主题在德拉克洛瓦的画中时常出现。

《基督渡海》(图 4.9)是德拉克洛瓦根据《福音》内容画的十幅变体画之一，呈对角线构图。孤船在绿色的波涛中颠簸，船上的弟子们惊慌失措，而身披绿色披风的耶稣却正在船头酣睡。门徒们举起手臂，其中一人身上的红衣随风而鼓，在绿色的大海底色上，显得十分鲜明。

《美梦成真》里通向地狱的场景与上述两幅名画十分相像。

地狱环境十分险恶。但注意，克里斯与安妮在地狱那断壁残垣的家中相遇的场景，安妮披着黑纱，竟有一缕阳光照进来。但丁在《神曲·炼狱》中不是说“这里没有阳光和月

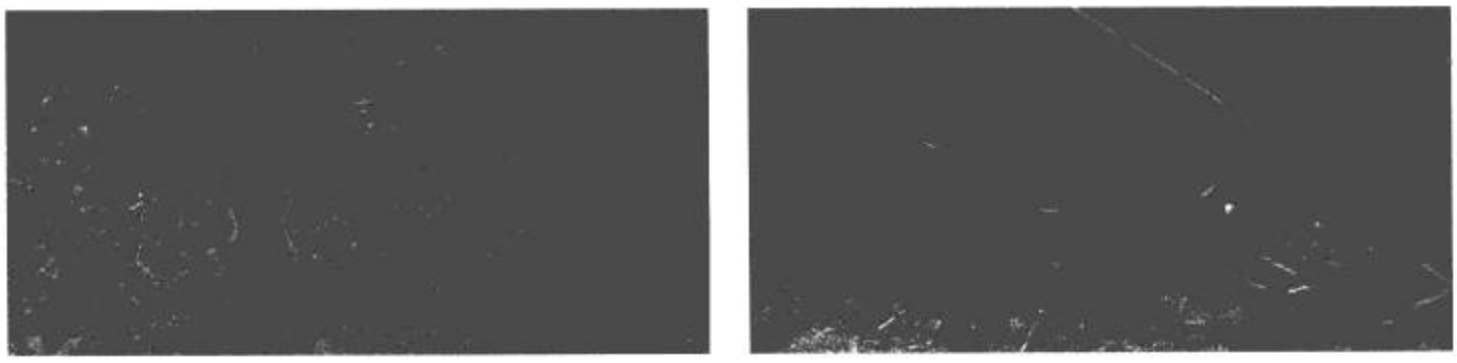
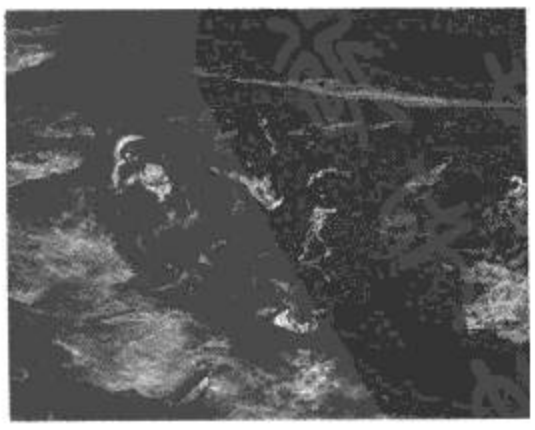


图 4.7　《美梦成真》里通往地狱之门的场景



↑ 图 4.9　《基督渡海》(1853)

← 图 4.8　《但丁的舟》(1822)

图 4.10 《美梦成真》地狱里的一缕阳光

光"吗(图 4.10)?

观众被地狱那阴郁时空里的一缕阳光深深打动——愈是阴郁愈显阳光之珍贵。

除了看到克里斯与安妮团聚的一丝希望,我们还读出了另外的意思:那阳光正是他们的爱情!即使不能从地狱里出来,只要有了爱情,只要相爱的人在一起,那也是天堂吧。

四、自我天堂:安妮的油画,凡·高的疯狂

克里斯在彩笔轻刷的花床上悠悠醒转,热烈的纯蓝、紫、红色花迎风飘摇。克里斯捏碎蓝花,手里沾满蓝色油彩。在金色的云里,斑点狗扑过来,踩踏的都是红色油彩。而克里斯大声叫着安妮的名字,却陷入了蓝色、红色的色彩旋涡中。最有意思的是有紫色和绿色翅膀的雄鹰飞过金色云彩,洒下一摊绿油彩恰好落在克里斯的肩头……非常巧妙的创意。

克里斯明白了这是安妮的画。"安妮给的,就是你的"——安妮的画,就是克里斯的天堂!

看来,电影场景设计师尤吉尼欧萨尼提充分了解导演心中的"彩绘天堂","第二幕主要就是在这个景中进行,这幅画面是对'另一个世界'很普遍的印象,不过,透过绘画的触感加以呈现,更可以传达心灵主观的感受。我们以这一幕为蓝本,再加以发挥、添加更多创意,延伸出其他的场景。"[①]

这"彩绘天堂"(图 4.11)是四个时空中的主体场景空间,由于奇异鲜明的设计反复出现,视觉冲击力非常强。

导演借安妮之手画出了凡·高的色彩,这是本片的华彩乐章。

只有凡·高这位用心灵作画的画家,这位像火一样燃烧过的画家,才可能有这样热烈浓郁的用色,才能画出有如狂风烈焰般的图画。那仿佛旋转不停的笔触粗厚有力,艳丽华美的色彩单纯热烈。

[①] 电影官方网站。

图 4.11　安妮的画是他们的彩色天堂

← 图 4.12　凡·高的《星夜》

↑ 图 4.13　《群鸦飞过麦田》

看安妮的画，可以感受到隐藏在背后的凡·高，感受他令人激动的情绪，以及他沉郁痛苦的吟唱。对美的近乎疯狂的追求，使热爱生命的他成为艺术的殉道者。《星夜》(图 4.12)和《群鸦飞过麦田》(图 4.13)里的旋转笔触，都是疯狂热爱、无法阻挡的狂乱痕迹。正如凡·高之对艺术对美的执著，安妮对爱也永不说放弃，因此她选择了和凡·高一样的结局。

都是爱的代价，所以要用纯粹的、浓得化不开的色彩表达。

上述四个时空——人间、大众天堂、地狱、自我天堂，呈现截然相反的色彩影调（鲜艳与朴素，灿烂与灰暗，丰富与单调，平和与凶险，彩色与黑白……），加之女主角安妮在不同时空的造型特点（恋爱：金色长发；现实：短发，悲苦的脸；地狱：黑纱；自我天堂：明亮的纯蓝色），给影片勾勒出四个明显的分界线，形成错落有致的影像结构，呈现出非常主观的视觉效果。在断裂叙事时空中，处处因段落间的对比而带来冲突的张力，使观众单从这些电影语汇上就能找到情感的支撑点。

五、隔膜与沟通，寻找与等待

1. 沟通：在现实与梦幻之间

在《美梦成真》里，安妮的画是有着凡·高的灵魂和色彩的“彩绘天堂”，它也是安妮和克里斯沟通的媒介。

让我们来看其中一个段落（图 4.14）：平行蒙太奇。

画面：安妮的炭棒用力地画树杆，一棵开满紫色花朵的大树出现了。

声音：安妮：“克里斯，你能看见吗？”

转场。

克里斯与艾伯特突然看见了紫色的树，还有安妮的红围巾，克里斯向红围巾追去。

转场。

安妮盯着自己的画，那棵树，她心爱的克里斯就以那样永远的姿势站在那儿。

安妮神经质地将一杯水泼向那棵树。

转场。

没有任何先兆的，突然狂风大作，紫色的花都飘落下来，克里斯流着泪大叫：“I Love You.”

转场。

安妮的头部特写，悲伤的眼睛，作为背景的那幅画上，紫色颜料到处流淌。

而这中间，克里斯问艾伯特：“我死了，怎么还能看到安妮的画？”艾伯特回答：“你们在不同的世界里可以沟通——在画里沟通。”

艾伯特也说：“你想的是真实的，你的躯体反而是虚幻的。”

现实、天堂、地狱、梦境，到底哪一个更真实？

无论哪个空间更真实，至少我们知道，夫妻二人可以在画中沟通，这，就是令人安慰的一件事。

2. 生命内外：寻找与等待

图 4.14　《美梦成真》里的空间沟通：现实与虚幻

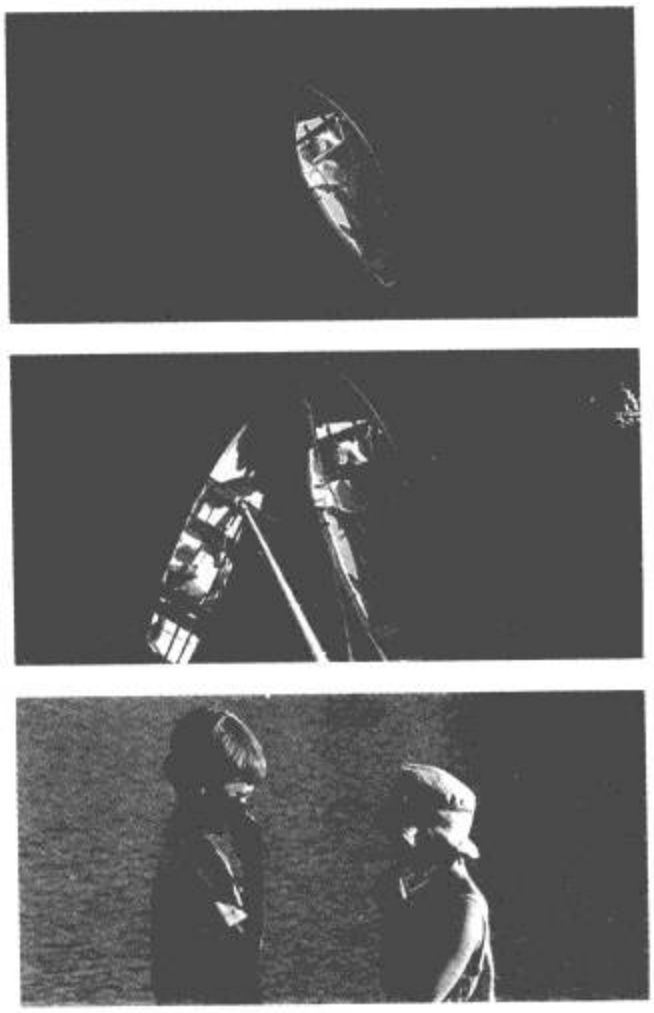


图 4.15 《美梦成真》里的小船带给他们再次的河上相遇、轮回

在《美梦成真》中，用了 4 分钟讲安妮和克里斯偶遇与恋爱，用了 1 分钟讲他们结婚，1 分钟讲他们雨中嬉戏，剩下的 100 多分钟正如录像带盒子上所写："After life there is more"，讲述的是生命以外的东西，讲述的是生与死、痛苦与欢乐、追寻与等待这些哲学命题。

叔本华说："生命的本质就是痛苦，痛苦并不是来源于生命之外，而是来自生命本身。生命的本质是欲求，而有欲求就有痛苦。真正的幸福只是幻觉，两边都是痛苦。而我们怕死，并不是因为死中有痛苦，而是害怕个体的消失。实际上，人们是把痛苦和死亡看成性质不同的两种坏事，假如可以选择的话，人们宁愿选择痛苦而不是死亡。因为死亡使人们的个体成为虚无，而痛苦表明我们依然存在。"①

安妮和克里斯被命运之手分别安排了接受痛苦和接受死亡的命运。痛苦和死亡也只是形式，形式到最终并不重要，重要的是相聚、牵手、相爱的人在一起不再分离，在哪儿并不重要。天堂、油画、地狱、梦境甚至现实，无论是哪里，只要在一起！在一起，就是天堂！

这个"在一起"的结论，是由克里斯证明的，是他执著寻找之后的结论。克里斯这个男人很执著，这从他一成不变的黑色服饰可以看出来——坚定的黑色在马奈画面里是定音鼓！他始终是一个寻觅者，他用他悲伤而坚定的眼睛，他用他的善良找回了已改变肤色形态与容貌的女儿和儿子。无法相认的父子、父女，因为爱而拥抱在一起。

更艰难的寻觅在于他寻找安妮的过程。面对选择，面对牺牲，他没有放弃，因为他坚信安妮在等待他的拯救。这是一个寻找另一半自己的过程。在这个世界里，人总难以达到完整与完美，人总难以找到另一半的自己，所以才有太多的人放弃。何况即使找到，你怎么能肯定你找到的就是另一半的自己？克里斯能肯定，他认定安妮就是另一半的自己，而那时，安妮已经什么都不知道了。

导演是善良的人，给了我们一个完美的结局。安妮又笑了，笑得那么美，仿佛回到从前，但这已不是起点的笑容，不是易碎的美丽。经过了等待与考验，安妮笑容更灿烂。正是因为克里斯寻找的过程那么艰难，那么悲伤，才使团聚的结局更有力量，更令人珍惜。所以当看到安妮阳光般灿烂的笑容，看到两个小孩分享快乐的画面，才会默默流泪。

---

① 参见叔本华：《作为意志和表象的世界》，北京：商务印书馆，1982。

回到影片开头。在婚礼上，安妮的脚崴了一下，接着又笑了，又开始了雨中的嬉戏。

死亡，也许并不是结束，只是像崴了脚一样简单的动作。这之后，我们依然有欢乐——“After life there is more”。

影片中有很多象征符号，除了彩绘天堂、红围巾、克里斯的大衣，还有一个是小船。

在人间，在大众天堂，在地狱，导演都选择了船作为他们的交通工具，让他们行走、寻找。而在画里，在他们的自我天堂，小船消失了，因为他们不需要再离开，他们会永远在一起。这里就是终点。这里，就是天堂！

是的。你在，就是天堂！

《蓝色爱情》:影像语意的构成与运用

片名:《蓝色爱情》(根据方方中篇小说《行为艺术》改编)

编剧:思 芜

导演:霍建起

摄影:赵 镭

主演:潘粤明　袁 泉

中国电影集团公司北京电影制片厂、电影频道节目制作中心　2002 年出品

故事简介:

从警校毕业,参加工作不久的邰林,偶然认识了当话剧演员的刘云。后来,刘云托他寻找救过自己的马白驹。当邰林让同事帮助查找时,才得知马白驹与二十年前的一起案件有关,组织上让他利用和刘云的关系,搞清马的线索及有关情况。邰林经过情感与责任的痛苦斗争,终于接受并完成了这一任务,正确的处理了和刘云的爱情关系。

2000 年的中国影坛,仿佛进入了一个再创辉煌之前的冰冷与沉寂时期。这一时期不知要持续多久,这种冷寂的原因,不仅仅是由于电影创作没有出现有创造性、有活力、有个性的高水平作品,更多的是因为中国电影没有走进良性循环的市场机制,反而踏入了一个"市场阻碍创作,创作影响市场"的怪圈。80 年代中期和 90 年代中期,中国电影取得了骄人的成绩,但佳片不断、蜚声国际影坛的风光场面已消声退去。1999 年为庆祝中华人民共和国成立五十周年,电影界的短暂繁荣时期也已过去。2000 年中国电影的确令人悲伤,令人心痛,不仅数量少得可怜,质量也差强人意,更不要说在摄影艺术方面和造型语言上的创新之作了。一个崭新的世纪,在这样的时刻到来了,21 世纪的钟声能否震响中国的电影,2001 年的曙光何时能照亮中国影坛? 我们既抱着希望,又充满忧患。

好在元旦刚过,就看到了霍建起的新作《蓝色爱情》,眼前为之一亮,颇感兴奋。这不仅在于这部影片故事情节起伏跌宕、悬念引人入胜、表现角度新颖独特、人物真实可爱,更为重要的是这部电影的影像语意结构和造型语言的运用,使它更接近"纯"视觉的艺术

作品。导演很好地运用影像或称为摄影的镜头画面结构影片，展现意境，用影像阐述一个哲学命题，而非语言与文字。影片中的语言的确也重要，但不是作为主体，而是作为声音部分处理的。影片中的语言是为画面服务的，与许多“话剧电影”是完全不同的概念。

纵观霍建起的电影，一个突出特点就是重视造型语言，强调画面美感。因为他是美术出身，对造型手段有深入的研究，对影像语意、造型语言的理解和运用就显得情有独钟。在这部《蓝色爱情》中，不仅继承了他一贯追求的绘画感，讲究构图、色彩和光线的完美，注重造型语言的运用，还更加突出了影像语言的表现力，更有意识地去运用影像语言结构影片，使整个影片在充满画面美感的同时，以影像语言直接阐述思想、表达感情、渲染情绪、创造意境、讲述故事，是近年来少有的、令人耳目一新的电影佳作。

视觉语言的正确运用传达给观众一种心灵上的直接感受，它直接从视觉造型进入人的思想，而不是人类传统语言文字的载体或者翻译，它是传统文字、语言所无法表述的一种意境和感受。在高科技发展日新月异的今天，信息社会已经到来，以非文字语言形式传递的图像画面信息比过去有了千百倍的增长，一个以影像传递信息的时代正在到来，或者说，已经到来。那么，运用影像表达情感、阐述思想、传递信息，难道不是一个电影创造者最首要的课题吗？《蓝色爱情》正是这样一部明确追求用影像、画面、造型语言表现内容和主题的好作品，它为目前冷寂的中国电影增加了一个亮点。

一、故事内容多层面

《蓝色爱情》的故事内容和主题环环相扣，分为三个层次来表达。

第一层面，讲述一个警察和一个戏剧演员之间的爱情故事，以及贯串其中的历史疑案。故事情节曲折动人，冲突迭起，一个个大小悬念引人入胜，人物性格鲜明、感情丰富，满足了一般观众的娱乐要求。但这是最表层的故事，并非影片的主题和中心内容，只是个外壳。

第二层面，以剧中戏剧舞台和剧中现实生活的对位、类比，突出表现人生舞台与戏剧舞台的相同与相异，以及它们之间的绝对界限和相对无界限。影片利用现实生活，利用行为艺术家在现实中的艺术体验和舞台抽象化总结之间的关系，深刻探讨艺术与人生、舞台与现实、行为与艺术之间的辩证关系。第二层面所展示的内容带有思辨色彩和思考深度，与表层故事没有直接关系，满足了更高文化层次观众的要求——不仅要有娱乐性，还要有思想性和人生的某种启迪意义。

第三层面，是蕴含在整部故事之中用影像语意传达出的主题。这个主题没有单一的答案，也不是一段书面文字或语言所能说清楚的。它是一个形象化的多种感受，从不同理解出发得出不同的结果；它是对人生的戏剧化和对戏剧的现实化、人的行为与艺术的

关系、现实与艺术的界限、人生舞台的多元性和人类感情的丰富与复杂性的探讨，从而揭示出人生的某些哲理，比如生活的艺术巧合性，以及生命的意义等。在影片最后，舞台戏剧时空结束的那场戏，女主人公刘云的台词是："世界是人类的艺术品，每个人都是艺术家……每个人都生活在对方的艺术中。"这部影片可以说是运用影像造型语言阐述的一个有关舞台与生活、现实与艺术的"哲学故事"。

二、时空结构多层次

《蓝色爱情》里设计展现了六种时空形态，用不同的影像语言来表现。

第一，现时时空。即影片中的现实部分，故事发生、发展，情节递进，也是影片的叙事主体部分。

第二，戏剧时空。即明显的风格化处理的戏剧舞台演出场景，一直与现实时空交替演进，但篇幅较短。

第三，闪回时空。即剧中人物的回忆，过去曾经发生过的事件场景。

第四，心理时空。即带有很强主观色彩的心理想象画面时空。

第五，象征性时空。即带有象征意义的，浓缩、提炼和加工过的现时影像，借喻人生是个大舞台。

第六，"媒介"时空。即介于现实与艺术之间相互关联的一种反映现实的中介时空影像，是本片独创的一种时空影像语意。

这六种时空形态通过不同的影像语言来展示，在影片中有机地结合在一起，丰富多彩，浑然天成，构成了整部影片的影像语意结构。真正运用"纯"电影视觉语言，传达出创作者的意念和感受。

1. 现实时空与戏剧时空

影片一般在现实生活场景中直接插入抽象的幻想舞台，女主人公头戴花环，穿一身白衣，口中念念有词，十分新奇和有韵味。影片开始时，这两种截然不同的时空影像是毫无关系的，仅仅靠同一个女主演的形象把它们联系在一起，现实中女主角穿一身黑色衣服，很酷。而在幻想舞台上，她穿白衣、戴花环，宛若天使。她念的台词让人似懂非懂，好像是某位哲人的教诲。女主人公刘云在一次行为艺术体验中，于桥上遇见青年刑警郜林。这里，第一次出现舞台镜头。

郜林由于职业习惯，不经意间进入了刘云的艺术设计和体验中。然而刑警不是演员，刘云的设计被刑警当真，刑警郜林把刘云带走。此时出现幻想舞台空间，刘云在舞台上独白："聪明人总是在进行艺术创作，而凡人总是生活在别人的艺术创作之中。这是一个连环套。"

戏剧时空打断了现实时空，也是现实时空转换的一个间隔。戏剧时空的内容既是对上段现实时空发生的事件的总结，又是下面接续故事的启承，用得挺绝妙。影片就这样发展、进行下去，时空关系在影像的不断叠加中越来越清晰。这两个时空的交叠、对比，两种内容的相互映衬，构成了第二层面的中心内容，耐人寻味。影片留下让人思考的空间。

2．闪回时空

影片用了许多闪回时空的回忆镜头，包括四个人物不同角度、不同形式的回忆镜头。最好的是刘云的闪回，它是比较“纯”的影像语意表现。刘云的回忆一共有三个镜头，被使用了两次。第一次是刘云认识郜林后，第二天早晨浇花，当水壶浇到一盆文竹时叠化她的回忆，纯蓝的单一色相的画面，一个小女孩，一个警察的侧影。画面告诉观众的信息是小女孩、警察和时代背景（通过人物的服装），没有任何其他的语言。第二次回忆是刘云躺在床上，同样是纯蓝的单一色相画面，警察和母亲的形象。手法与第一次相同，观众都能看懂她的回忆。

表现不够好的是郜林父亲，一个退休刑警的回忆，画面完全为叙述语言服务，成为语言的形象化翻译。郜林父亲对20年前案子的回忆镜头，对第一层面的故事和情节有着重要的说明作用，不然观众会看不懂这个故事。从故事情节方面看这是不可缺少的，但从影像语意上讲，是一般的常规处理。

马白驹的回忆镜头用得比较好，它的影像语言既是对叙述语言的一种补充和视觉化处理，同时也有独立性，完成了语言没有完成和无法表达的意境。比如，一盆文竹被摔碎在地上，一个火盆在烧纸的特写，还有高速抽格处理的奔跑，都非常简练、准确地使用了造型语言，贴切地表现了主人公的心理情绪和内心感受。

郜林的回忆带有很强的主观心理特征，所以他的回忆不一定是现实存在的，应该是比较虚幻和美化了的现实，带有强烈的感情色彩。这里的镜头表现也很到位。当他的感情和职业发生矛盾时，喝了酒的他说出“这辈子不谈恋爱，下辈子不当刑警”这样撕心裂肺的话。之后他来到了与恋人常去的江边码头，画面闪回他与刘云骑着双人自行车飞奔，色彩斑斓。这个镜头处理的影像语意十分准确，它是似真似幻的、并非现实的时空回忆。

另外一处闪回也与此相同。当刘云纵身从大桥上一跳，郜林奋不顾身地跳入江水中时，画面出现了两次重复的高速镜头：雨中的公共汽车，刘云优美的身段，迷人的笑颜，举一把红色的雨伞跳上汽车，红伞扔在雨地上。这个看似风马牛不相及的画面，其影像语意十分恰当，影像感觉与人物心理情绪相融合，与真实性无关。这个影像的信息是梦幻、是美好的记忆还是真实的回忆已不重要，重要的是镜头语言传达出的感觉感受是否能感动人。这两个重复的高速情绪镜头的确美妙，情绪表达直抵人心，令人潸然泪下。

3．心理时空

在刑警队办公室里，当刘云离去时，用了两个高速镜头：刘云走向屋门，她消失在门

口，少女的秀发在飘动，青春的脸在微笑。有些像王家卫的风格，其实这种镜头也不是他的专利。这两个带有郜林主观想象的高速镜头影像确实很妙，使人怦然心动。

当然，闪回时空里也有很多带着心理时空的印记。

4．象征性时空

创作者设计了一个象征性时空的影像，并运用了两次，同一个概念，内容也相近，但不是同一个镜头的重复使用，即：主人公郜林理完发后，一个大全景镜头，采用高速抽格处理的画面。这个镜头不长，但创作者的用意却十分明显。这个镜头的影像语意很难用文字表达出来，但看过影片的人一定都会有感受。它的象征性意义是不言而喻的，它同样是创作者浓缩和提炼出的一个抽象现实的影像语言化处理，用于突出影片的主题，是一种“纯”视觉语言。我认为如果使用三次，这种影像语意就会更明了，更突出，更能被观者意识到。现在影片中只使用了两次。

5．媒介时空

影片开始，第一个镜头出现一面带四个边框的镜子特写，镜子里面出现的人物和场景是现实的反射，也是通过加工设计的、带有主观意念的人生百态图。这里称它为“媒介时空”。这是创作者设计的一个现实与艺术之间的中介媒体，恰如其分地用影像语言阐述了影片创作者所认为的现实与艺术的关系。镜子的四个边框很重要，它是一种视觉语言，表明边框内的影像是已经被加工过的视觉元素，是属于“艺术”的，就像一幅画、一个电影或电视镜头、一幅图片摄影作品一样。我们在影片开始时看到的正是这样一幅画面。它是一面镜子，镜子内的街景中有车辆驶过，有各种各样的人物经过。由于作者设计的不同影像语言信息，传达出这是关于人生百态、社会缩影的语意。

这种“媒介时空”用过两次，第二次也是男主人公理发时的镜内反射。创作者主要的构思是在影片开始，如果影片的结尾处也运用类似的影像语意，这部影片就更加完美了，可惜没能首尾呼应，结尾失去了更有象征性内涵的画面，只停留在现实时空之中。设想一下，如果影片结尾处，刘云用橡皮筋吊在空中，郜林在江中寻找，二人越靠越近时，用一个摄影记者在照相机取景器里看到这个场面的主观镜头来表现，画面中有取景器的边框和对焦距的中心线，这样影片结尾处的影像语意就与开始时完全吻合，使影片主题进一步升华。同时也使影片造型手法、时空影像运用前后呼应，影片会更完整。

三、造型语言的运用

1．色彩与色调

可以说《蓝色爱情》全片的色彩运用十分吝啬，选择苛刻，力求准确。主要使用蓝和黑、白作为现实时空的色彩，以大面积的蓝色系为主色，对背景环境、场景、道具等进行

选择和加工。为了突出人物而又不影响色调，影片选择了黑和白作为女主人公刘云和男主人公郎林的主要服装色彩，用色十分讲究，具有高雅的品位，清新隽永，构成了和谐统一、流畅清丽的蓝色基调的现实时空部分，令人心旷神怡。全片又是以现实时空为主要表现内容的，占了80%的长度，所以蓝色调是影片的主色调。这种蓝色调的选择设计能够贴切地表达影片的主题和内容。这部影片是有哲学意味的人生哲理片，而哲学是冷静深邃、具有普遍意义的，蓝色正好有这种性质的内涵，选择蓝色调恰如其分。

戏剧时空部分是影片的第二大部分，共出现了七次，以最初的短暂闪现到后来展现整体舞台的较长段落，构成了一个独立的、与现实时空相对应的戏剧时空。为了从色彩上区别和突出这两个不同的时空概念，摄影师赵镭确定了暖色为戏剧时空的色调。但这种暖调的选择也十分小心，他没有用大红大橙之类的高暖色彩，而只用了偏暖的白色作为主色，辅以黑色和暗红色构成暖色调，一点都不生硬。两大时空有明显的对比和区分，但并不强烈和刺激，适合这部影片的内容和总体艺术感受。

还有几处回忆时空的色彩运用需要再提一下。刘云两次短暂的“童年回忆”，镜头虽短，但创作者没有疏忽。在儿童的记忆中，由于年代久远，色彩会消失，但形状的轮廓会留下印象。这是符合生理和心理学基础的。运用单一的纯蓝色调比用黑白片处理儿童时期留下的记忆，在色调上与整体色调更统一，在视觉感受上也不显“跳”，或曰不过分强调，把握得恰到好处。

郎林和马白驹的“幸福回忆”镜头，采用了比较丰富的色彩和更为偏暖的色调处理，以突出情感的深度和爱情的光辉。郎林在爱情与职业发生矛盾，痛苦万分以致跳入江中的时刻，他脑海中出现的是温暖的、绚丽的、红玫瑰般的幸福回忆或想象时空，那红玫瑰色的雨伞在高速镜头中掉在雨中的街上，真是绝妙的色彩处理。马白驹在审讯室里回忆年轻时与恋人李文竹在海边追逐、奔跑的高速暖调镜头，同样运用了许多暖色。摄影师把爱情作为人生色彩的亮点，把丰富的色彩作为爱情的象征，在幸福的爱情回忆镜头中运用丰富的色彩和暖色调加强对比，使现实的不幸和回忆的幸福构成强烈的反差，匠心独具。

一般影片都比较排斥黑色，很少运用黑色，因为黑色用不好，会使影片色彩显得“脏”。然而在《蓝色爱情》中，黑色被当做最主要的和最重要的色彩来运用。通常在表现年轻美丽的女主人公时都喜欢用活泼欢快的红橙色系的色彩，而在这部影片中刘云始终是黑色和白色。最后一场“大悬念”戏时，刘云站在高高的桥上，下面是滚滚的江水，她将要跃身而下结束自己的生命，此时她仍然是一袭黑衣，但在黑衣上系了一条红色围巾，十分抢眼，这是全片中唯一给予她的一点红色，加强了悬念效果。这部影片中的黑色运用可以说是一个独特特点，构成了自己的风格——高雅凝重。

有两处色彩处理失误的地方需要讨论。第一处是刘云家床上的红被单，有两个镜头

是从上方俯拍刘云躺在床上，画面中很大部分充满红色，剪接在统一的蓝色调中很不和谐。另外红衬黑对于刘云这个人物也不好看。第二处是一场夜景戏，刘云和郎林走在街上遇到有人在打架。这是一个现实时空的画面，却用了暖色的调子（可能是由于拍摄条件的限制），破坏了整体画面的影像语意结构，也使完整的色调中增加了一块补丁。

2. 镜头画面与焦距

《蓝色爱情》这部影片中，摄影师赵镭大量运用“两极”镜头，使影片造型更有表现力和张力，排除一般人的正常视角和标准焦距，赋予画面艺术化的解释生活的内涵和意义。

“两极”化镜头包括两个方面：

一是指镜头焦距的运用，使用大广角镜头和用长焦距镜头拍摄。用大广角镜头拍摄，画面空间被夸张，加强了透视感，当被摄景物距镜头很近时，出现变形效果。这种画面有很强的冲击力，适合用于表现力和主观性强的镜头，广告拍摄常常采用这类镜头。用长焦距镜头拍摄，空间被压缩，景深减小，透视感弱化，拍出的画面也非正常的景物还原。由于小景深压缩了现实空间，所以在焦点前后的景物都会虚化，能强调突出主体。

另一个“两极”镜头是指镜头的景别——大特写和大远景。大特写镜头能够细致地刻画人物，突出被摄体的特征，像放大镜一样表现“微观世界”，用一连串的特写构成的语句完成一个语意，节奏较快，能够表现出人物的心理活动和细微的情感变化。大远景镜头画面能够宏观地表现事物，表现人物整体的形体语言轮廓，用人与周围环境和自然景色的对比渲染情绪、制造气氛。一般以单个或几个镜头为单元，在较少的镜头中表现一个语意，节奏较慢。“两极”镜头结合使用，效果颇佳。

在这部电影中，摄影师正是从这两个方面来运用“两极”镜头的。例如，影片一开始，镜头从镜子中的大全景摇到主人公郎林的特写，然后就用了一组大特写来表现主人公理发。理发这个细节并不是随意拍的生活场景，而是带有内涵意义的。理发在中国人的习俗中是重新开始的象征性行为，主人公的两次理发都代表他决定重新开始。开场的内心独白告诉我们，郎林一直喜欢画画，而现在他当了刑警。理发象征他结束艺术追求以及当好警察的决心，他将开始作为一名刑警的新生活。最后影片用一个象征性的大全景抽格处理的镜头作为这一段落的结束，多么富有诗意。

男女主人公第二次在大桥上相见后，两人感情萌发，摄影师只用了一个长焦拍摄大远景镜头：海边，二人在漫步。没浪费任何多余的笔墨，只一个准确的镜头画面语言便完成了叙事任务。接下来又是一组特写细致地表现两人的关系。

另外一个例子，刘云发现郎林利用她调查马白驹，十分痛苦。对她的内心痛苦影片只用了两个大广角镜头表现，非常的视觉化。一个大广角是高速镜头，刘云走到两人经常去的江边码头，第二个广角斜拍，水平线倾斜。这里的影像语言清晰无误地表现了刘

云的痛苦心情，加之深蓝色调的情感渲染，完整无缺地向观众传递了创作者的意图。

3．光线与照明

这部影片又一突出特点是很多场景在阴天拍摄，甚至有些重场戏也在阴天或“假阴天”拍摄。正常而言，电影是避免阴天拍摄的，有些摄制组为了等阳光，浪费了许多宝贵的时间。该片利用阴天光效的特质，把阴天效果和人物情绪相结合，把光线元素和其他造型元素相结合。这部影片摄影的特点是把不利因素变为有利因素，我们看到在影片中许多阴天场景里不仅没有光线问题，反而让人觉得有意境，有些画面像水彩画一样。

影片开头就是阴天拍摄的，没有强烈的直射光感，照明柔和，奠定了整部影片的照明基调：追求柔和的光线效果，不用直射光制造大的反差，更多的利用镜头画面内部的黑、白、灰关系在均匀的光线照射下所产生的层次和反差。

江边码头是剧中一个重点场景，影片在人物不同心境的时候，运用了不同的光线效果，使同一场景产生许多不同的氛围。江中大桥上也是一个重要的场景，一共出现三次，第一次“邂逅相遇”，“假阴天”拍摄，没有直射光感，但整体光较强，有一定反差；第二次“相约桥上”，阳光灿烂，有强烈的直射光，影像透亮，反差大；第三次“准备跳江”，阴天拍摄，没有光感和反差，阴冷凄凉。三种不同的情境运用了三种不同的光线。

有一场戏利用人工光开关灯效果，展示了人物的心理。夜晚，男女主人公酒后回到刘云住处，热恋中的情人热烈亲吻，紧紧拥抱，黑暗中激情在发展。此时郜林的手打开了电灯开关，灯光亮起来，刘云关掉了灯……几个开关灯的光线效果，明确地表现出两个人此时的不同心理，两个人内心中不同的所思所想，是很好的电影语言的运用。

但是，从整体上讲，这部影片的摄影用光比用色要差，没能充分发挥光线的造型表现力，挖掘照明所能给予影片影像语言方面的帮助。如果说在影片的现实时空部分采用柔和光效，不突出照明，注重绘画感而不是光感（绘画更多地注重色彩和形状，对光的要求比摄影差许多），那么在戏剧时空部分就应该强调光的作用，突出光线的表现力，采用假定性的表现主义用光塑造出完美的人物和画面，使这一部分更脱离现实。在幸福回忆的时空中，也应强调光感，让画面更灿烂更光辉，展现出爱情的光芒。

影片中对光的设计明显不如对色彩和构图的设计，表现力也就自然有些逊色。这是本片的一大遗憾。

结　语

霍建起的影片在一步步走向成熟，他每拍一部新片都有进步，都有新的探索和新的追求。如果说《那山、那人、那狗》是阳春白雪，只能迎合一小部分高层次的观众，那么《蓝色爱情》却能被各层次的观众所接受，被广大观众所喜爱。它以曲折离奇的故事情节、引

人入胜的悬念设计吸引广大观众，达到娱乐的目的；同时又以深刻的内涵、哲学性的思考和影像语意的传递寻觅知音。它在调动影像语意、挖掘造型语言表现功能方面给人留下深刻印象，是一部出色的好作品，我们期望他下一部更为精彩的影片问世。

《寻枪》:多时空结构与丰富的表现性视觉语言运用[①]

片名:《寻枪》(根据凡一平小说《寻枪记》改编)

编剧:陆 川

导演:陆 川

摄影:谢征宇

主演:姜 文　宁 静　伍宇娟

中国电影集团公司、华谊兄弟太和影视投资有限公司 2002 年出品

故事简介:

马山——边陲小镇上一员普通警察,在一天清晨遭遇了他生命中最为黑暗的时刻,一支维系小镇安宁平和的配枪在他醒来时不翼而飞了!于是,马山沿着青石板开始了一段寻枪之路……

一夜之间,小镇上所有的人都成了马山怀疑的对象,原本以为再熟悉不过的小镇突然陌生了,充满了诡异危险的气息!就在这时候,马山十几年前的初恋情人李小萌出现了,但却在一个深夜突然暴死,使得丢枪案变得更加扑朔迷离!马山眼中的小镇虚妄起来,他因杀害李小萌的嫌疑而被捕……

从当前众多追求电影语言和视听造型时尚感、现代感的国产影片中,我们看到了太多两难而又两不可的例子。的确,徘徊在实验与市场、艺术与商业二者皆可的追求之间,大多数影片要么过于追求技巧、强求风格,影像信息相对于平易、流畅的叙事处于超载、失衡状态,要么低估了观众的审美趣味和观影经验,谨小慎微、叙事和视听节奏拖沓、单调而又沉闷。总之,用真正的电影造型语言拍摄一部圈内圈外都叫好、专家学者和老百姓都喜欢、在不同理解层面上都能津津乐道的故事片太难。从这种意义上讲,《寻枪》的出现,在中国电影的视野中抹上了一笔鲜亮的颜色。它没有刻意追求风格,却在前卫艺术与通俗艺术、批判意识与世俗意识、艺术性与商业性之间寻找到了平衡点,可以说是

[①] 此文由梁明和张颖合作。

一部不可多得的机智而富有才华的电影，是一部更多用电影造型语言使视觉与听觉结合的艺术作品。

《寻枪》讲述了这样一个故事：南方小镇警察马山，在妹妹婚礼上醉酒，一夜梦醒，发现自己的配枪神秘失踪。在与所有涉及人物的接触当中，马山不断突破有意设置的各种各样的精神障碍，执着地找寻着，不惜以自己的生命作为代价。作为一部以悬念为核心的心理片，马山从寻枪到用生命换枪的心态是复杂的，面对的压力是多重的，这种深藏在马山内心深处莫名的恐惧与绝望对我们每个人来说，是熟悉而又陌生的。因此，如何以鲜明的视觉形式再现人物生活表现—表情和深藏于内的心理体验，使主人公的心理及由其支配的事件得到观影者的认同，如何通过画面对叙述信息的控制来支配观众对影片的反应，使影片的叙事节奏和观众的心理过程相一致，关系着《寻枪》从两难到两可的跨越。

我们欣喜地看到，创作者驾轻就熟地运用了悬念片、惊险片、心理恐怖片等诸种表现元素，引领我们在现实时空、记忆时空、幻觉时空和心理时空之间跳跃穿梭，以现代影像造型语言把主人公马山丢枪后精神的失重、偏执、焦虑、恐惧、怀疑等内心意绪表现得真实而又流畅。在环境造型、声音造型上，影片处理得个性十足，不费、不赘、不晦、不露。从总体环境造型的把握到人物肖像造型的处理，从蒙太奇转换到节奏韵律的体现，从银幕的直观印象到深层意蕴的体味，展现了导演及摄影师对影像造型语言的创造性运用。必须指出的是，正是这种对心理状态浓墨重彩的处理使这部影片区别于任何其他的警匪类型片。影片的编剧和导演陆川是毕业于北京电影学院导演系的研究生，现为中国电影集团北京电影制片厂青年导演，《寻枪》这个剧本用了他两年的时间，写了 14 稿。摄影师谢征宇也同样为北京电影学院摄影系的研究生，可能是同样的学院背景和共同的志趣让他们走在一起，并在《寻枪》中有了默契的配合。

一、外在时空结构与内在心理体验

《寻枪》的时空处理富有特色。创作者用闪回、凝滞、跳跃取代了传统线性前进的时空结构，出现了大幅的时空跨度。比如谈到婚礼，就出现了婚宴上很多人来拉已经酒醉的马山；说到老树精，就出现一组闪回镜头交代马山与老树精的关系，空间从硝烟弥漫的战场再转到现实时空时，马山已经在老树精的修车铺与他对话了。但也仅仅一句话的时间，画面又回到闪回时空，战场上老树精救了马山一命。从陈军饭店的院子到老树精的修车铺，从枪林弹雨的战场到现实时空，创作者用了非常简洁的镜头和剪接，把人物之间的关系交代得不蔓不枝、干净利落，体现了创作者相当深厚的画面叙事功力，这也许就是为什么我们能非常顺畅地在各种人物关系、时空关系之间穿梭，却并没有迷失的

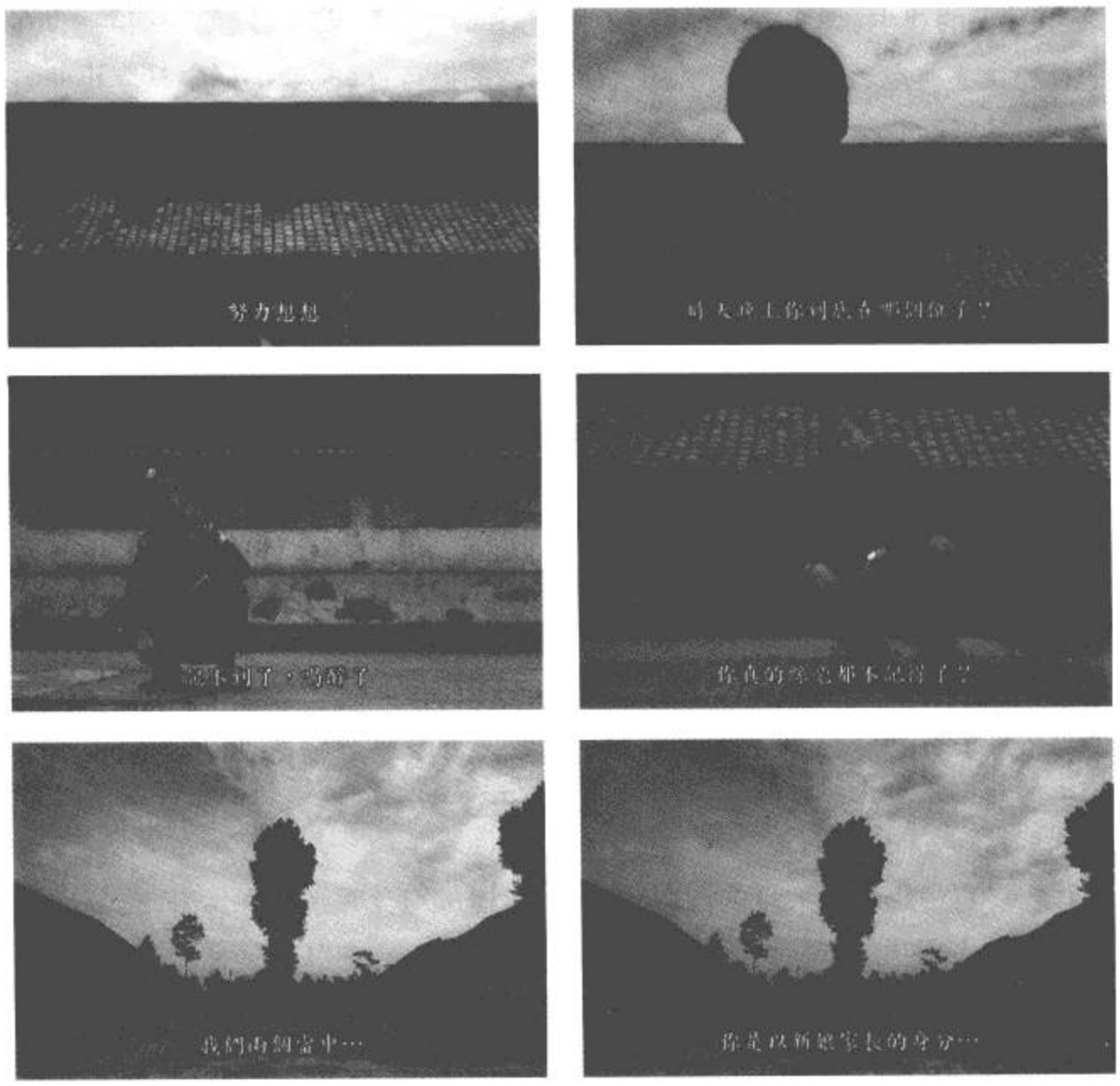


图 4.16

原因吧。

影片中，心理逻辑、情感逻辑线的参与打破了时间的有序性和空间关系的逻辑性。《寻枪》中有一个镜头是这样的：在陈军酒店的院子里，全景，马山和战友陈军一起回忆前一天晚上喝喜酒时马山的位置（图 4.16）。

当陈军“我们当中就是那个主桌”的话音刚落，画面里就真的倏然出现了一张飘动着红布的桌子，这个充满意外与灵气的画面并没有让我们怀疑桌子出现在现实时空的合理性，因为寻枪连贯的情绪、影像营造的心理气氛让观众接受了影片中的种种假定性。比如第 19 场戏，马山站在空空的镇广场上，突然发现有人静静地窥视，仔细一看是韩晓芸，韩晓芸不理马山，走过街口。这个镜头运用了高速摄影的处理手法，观众可以对这组镜头产生时空多义性的理解。

在处理不同时空的影像形态时，导演并没有简单地把幻觉、回忆当作另一种影像形态以区别于直观视像，比如用单色或黑白影像等。在第 53 到 62 场黄队长逼问周小刚枪

杀案发生过程的戏中，现实时空与周小刚的心理时空（表现为闪回的画面）一直在交替进行：60 场现实时空，黄队长用事实反驳周小刚的谎言，周改变供词说是李小萌自己扑上去的；61 场闪回时空，凶手扣动扳机，李小萌扑了上去；62 场现实时空，马山质问周小刚李小萌手臂上的抓痕，指出当时是周小刚把李小萌推向凶手，用李小萌的身体挡住了那颗本来要射向周小刚的子弹。接着，闪回当时情形，然后又回到现实时空，马山建议队长不要让周小刚离开本镇。也许从表面上看，会感到影片中许多画面来之无因或者转换、衔接错综复杂，其实这正是创作者的高明之处，就是要让观影者在这云遮雾障、扑朔迷离之中理出线索、看清端倪。对于这样一个有着心理探索因素的影片，仅仅从行动逻辑对其予以解读是远远不够的，因为在影片中出现的画面似乎都不是视像，而是心像，它的跳跃和错综复杂恰当地表现了马山恐惧、怀疑的心态。也正因如此，影片向我们呈现的这个丢了枪的警察心中的世界是可信的，因为我们都曾经有过类似的情感体验，生活链条中的一环因为一个偶然事件瞬间中断，日复一日的平淡生活一去不返，所有的一切混乱无序，什么似乎都有可能发生。在观影过程中，我们也似乎和马山走得越来越近，在认同马山的心理体验中推理判断，在纷乱的人物中查询蛛丝马迹、抽丝剥茧。当马山最终用生命找回了那把枪，我们也在马山苦涩而又满足的仰天长笑中体会着这种因果关系的偶然性、人类命运的荒诞感。

影片《寻枪》中出现了大量的心理时空，主要通过幻觉时空表现出来，充分运用了影像造型语言的表现功能，展示强烈的主观情感，在“形”与“神”之间“舍形求神”。在这种摄影造型表现手段下，形态建构拍摄尽管也是以现实为对象，但这种对象似乎并不是客观事物理智的、正常的主观反映，而是情感强烈乃至失衡的主观反映。在第 21 场戏中，当同事们欢声笑语聚集在派出所会议室领奖金的时候，马山外表平静，内心波澜起伏，所有与这件事有关的人物像走马灯似的在马山的脑海里转来转去。我们是怎样知道的呢？是因为创作者把此时马山的心像视像化。从镜头第 365 到 417 出现了 8 组韩晓芸、陈军、周小刚、马东、马鹃、老树精、梁青山的特写镜头，前 5 组摇镜头，后 3 组固定镜头（最后两组拿掉了韩晓芸的镜头），而且每一组所占的时间依次递减，给我们一种马山百思不得其解，甚至最后头绪纷杂、混乱不堪的感受（图 4.17）。

这一段的闪回从出现马山的眼睛始，到再次出现马山的眼睛结束，整组镜头的处理虽然不免让我们看到了《罗拉快跑》、《迷墙》等影片的蛛丝马迹，但不可否认，作者能够恰当地运用在此处的确是为影片增色不少，或者说是与这些经典影片异曲同工、相映生辉。

马山的心理状态，在影片中还通过大量的主观镜头予以表现。在影片结尾处，用中弹后马山的主观镜头来表现他的心理时空：马山来到学校，透过墙上的小孔，看到韩晓芸正领着孩子们读书，儿子马东坐在一群孩子当中，现实时空的马山躺在地上，所长带

图 4.17

人向马山狂奔而来，此时心理时空的马山从地上起来，穿过人群，手捧着自己的枪走来，仰天长笑，笑声让我们震撼。这样的时空处理让我们在惋惜、钦佩中留有一丝幻想，希望这样一个可亲可爱的马山还能够继续过他从前的日子，就像什么都没有发生过。

二、运动镜头、变速摄影与心理情绪

运动镜头可以迅速地把观众带入情境，缩短或拉长观众与对象之间的距离，变幻拍摄对象和表现重点，使观众的注意力不断转移，并长时间保持住观赏兴趣。导演和摄影师正是通过富有变化的移动镜头、跟镜头、摇镜头、升降镜头、高度节制的推拉镜头、变速摄影、长短焦距、特技、局部与整体的跳切等手段的运用，机位、视点、景别的分割与变化，使影像节奏简洁、明快，给人一种流畅的视觉—心理效果，产生新鲜的视觉美感。

《寻枪》运动摄影的一个显著特点是用运动表现运动，即把摄影机的运动与人物在画面中的运动有机地结合起来，在不断改变主体在画面内的空间位置及所处的环境背景的同时，改变影像比例。这种运用主要是通过对马山行走状态的表现来展示其内心的感受。马山在这部片子里不断地走，这是在视觉上为人物设计的一种精神状态的外在表

现形式。创作者对这种行为状态采用夸张变形的手法，使马山的行为状态的速度、节奏发生变化，延长或压缩动作的时间。在重头戏里凭借“斯坦尼康”对人物的奔走行动作不同角度的前后跟拍，既完整地展现出极具真实感的空间环境，又可以让观众感受到当事人的某种临场体验，从中强化了表演效果；既让一场戏的重点高度集中、气韵激荡、凝而不散，又可以加强影片的节奏感。而节奏的张弛变化可以引导、调节观众的注意力，还能够避免冗长枯燥，树立鲜明的电影语法风格。如在影片开始时，出现寻枪及创作人员字幕背景的这段戏中，摄影师运用了摇镜头和跟镜头，降格拍摄马山匆忙行走在刁镇街道上，摄影机和马山一起运动，除了生理上的，还有心理上的。生理上表现为马山上坡的脚，心理运动则是手拿钥匙平举捅向保险柜。通过蒙太奇反复在两个时空之间跳跃，这组运动镜头生动且富有变化，使观众体会到了内外合一的强烈的节奏感。

但是摄影师并没有教条地使用运动镜头，在临近影片结束，马山走到云凹镇的那一场戏里，用了 5 个固定镜头和区别于此前大量特写的远景和近景，这恰当地反映了马山已经做出某种决定后的内心平静，是暴风雨来临之前的先兆。

不难看出，摄影师的镜头运用，始终和人物的情绪保持一致，没有为了追求视觉上的冲击力而滥用，动处求动，静处求静。每一场戏的镜头处理会力求以运动镜头为主，或者以固定镜头为主，但在镜头的整体分布上动中有静、静中有动，使影片体现了一种鲜明的节奏感。比如第 16 场，马山到“白宫”找周小刚，门开时却意外看到开门人竟是前女友李小萌（图 4.18）。

这一段自始至终全部用固定镜头和绝大多数的特写镜头来表现。门内门外的画面几乎没有很大的变化，但是充分表现了马山见到李小萌后的意外和如在梦里的感觉。

在运动镜头中，摄影师为充分表现马山焦急甚至恐惧的心态、突出一种时间上的紧迫感，多次运用了同一场景内由此物到彼物的快摇（在摇镜头和甩镜头之间的一种运动镜头），当这种快摇以一种主观视角出现时，无疑被赋予相当强烈的情感色彩，这也算是影片的一个小特色。

在表现马山的内心体验时，摄影师还运用了大量的升格和降格的拍摄手法，使观众感受到了一种心理的真实（图 4.19）。如影片第 59 个镜头首次出现马山的幻觉时空，黑暗环境中保险柜发出幽黄的光，摄影师使用了推镜头和降格拍摄，把马山绞尽脑汁突然想到枪可能放在保险柜的心像视像化。接着是现实时空中晓芸的发问，随后又是马山的幻想，保险柜的门缓缓打开，枪和子弹发出金色的光芒，依旧是一个推镜头的处理，不同的是这一次运用了升格的手法，区别于上一次马山想到保险柜的突然，着重表现马山构建在这个怀疑上的不能确定却又充满希望的心态。

处于同一时空，内容又大致相同的两个镜头，由于不同表现情感的介入，运用了相反的降格和升格处理，创作者运用影像语言的功力由此可见一斑。

图 4.18

三、光与色的运用与不同情绪的表现

首先，在对环境色彩和色调的准确选择与控制方面，色彩作为银幕形象构成重要的情绪和情感表达语言，区别于对象形体，更多作用于观众的感知性认识，给予观众的多是感性领悟和情绪感染。色彩和色调对人的心理所起的作用是任何语言文字所无法替代和难以达到的。影片大部分场景运用了偏冷的蓝色调，有利于强调了丢枪后压抑的心态和悲剧的寓意，同时也很好地和山地小镇古朴的环境相融合，青砖灰檐、湿漉漉的石板路，是这一切给了马山一种淳朴的情感和倔强执拗的个性，也同时给了他憨厚之中的灵气。

创作者在以蓝灰色调为主调的基础上，有意识地运用了一些亮色作为支持色。如凭空而来的桌子上面飘动的红布；马山行走在小巷时，冲着他走过来的一群衣着鲜艳的孩子等。值得一提的是，追赶小偷的这场戏（图 4.20）。黄色的土地，绿色的山，路两边是在风中舞动的禾苗的叶片，大块的色彩形成了在整个蓝色调下比较鲜艳的一场戏。

这段色彩的运用是和叙事相适应的，因为这场戏在整个叙事节奏中处理得比较轻松，带有幽默的成分，是在整个大的悬念下设置的一个小的悬念。虽然小偷开枪并没有

图 4.19

打死马山，但可以看到此时马山的心里已经置生死于度外，所以当马山睁开眼睛，发现肚皮被假枪的子弹熏黑了一大块时，他心中并不是庆幸，而是一种绝望："咋是个假枪呢？"这无疑是一种流泪的幽默。

一种调子的构成与环境、人物的服装色彩和道具等有直接关系。《寻枪》中环境和服装的综合构成了符合剧情要求、传递压抑情感符码的暗调。开始时马山的制服是暗调的，被收回制服后服装的色彩依旧选用暗色，直到马山扮作周小刚，真相即将浮出水面。马山将在蓝天白云下悲壮地大笑一场，服装的颜色才变为白色的运动装，一反以前暗色服装造成的压抑感。

在光线运用方面，摄影师依据表现性的光效，运用假定性的光线语言来展开事件。在马山洗盘子的这段戏中，马山处于前景，韩晓芸处于后景。摄影师给了二人面部足够

图 4.20

的光线，环境则全部消失在黑暗中。尽管我们对这种光的来源表示怀疑，但正是这种表现性的用光，使我们给二人的表情予以足够的关注，从而能更深刻地体会二人的心理、情感。在第 37 场戏中，马山骑摩托在黑暗笼罩的公路上奔驰，经过一个又一个的黄色光晕，同时车的前灯在地上也投射出一团光。在白光闪现当中，突然出现了站在路旁的韩晓芸和儿子马冬、妹妹和妹夫，甚至远处的光晕中出现一个拿枪人的身影——光，为我们提供了一个想象与理解的平台，它使我们不再执着于追问光的来源，而一心体会创作者在光与影中为我们营造的马山的心理世界。

影片中光的运用生动而富有变化，在马山与妻子的床上戏中，台灯的黄色暖光与表现黑夜的蓝色冷光形成了一种冷暖色调的对比。此时摄影机架在床后，马山与妻子轮番起身入画。马山面对妻子的怀疑和各方面的压力，拧暗台灯，抽着闷烟，黑暗中烟头一亮

一灭，体现了马山此刻复杂的心理，光是使我们了解马山的另一种语言。

光与影还可以营造意象性的画面，第 51 场禁闭室里，马山静坐着，手铐在黑暗中发出幽光，外面淅淅沥沥地下着雨，马山抬起自己的右手，握了个枪的形状，墙上出现了一把枪的剪影，我们正是通过这个剪影，更深刻地理解了此时此刻枪在马山心目中的位置。

四、环境造型的表现力

电影不论展示事件、刻画人物、揭示内心都是与环境同时展现的，影片主创人员深谙前辈大师“没有我的环境就没有我的影片”的至理名言，巧妙地驾驭摄影造型表现手段，使贵阳特有的阴郁天空、雾气沉沉湿漉漉的小镇、由一个小合作社的仓库改建成的“马山的家”，成为人物性格发展的坚实依托，成功地营造了马山这个鲜明的银幕形象。

影片大多阴天拍摄，因此蓝天白云的几次出现就给了我们深刻的印象。如陈军、老树精为马山洗尘的一场戏中，在他们有趣而又喋喋不休的谈话中，突然出现了数码特技制作的白云蓝天，画外音是陈军与老树精的谈话。这是一个主观镜头的情绪化处理，也是一种心理时空的出现，表现了一种马山心不在焉的状态。可能此时马山已经决定要假装周小刚，用自己的生命去换取这把枪，用自己的生命去证明自己的价值，完成平淡生活中的一种壮烈。当这种决心一下，所有周围的一切对他而言都似乎并不重要了，他心目中只看到了找到枪之后的蓝天白云，感受到了压力释放之后的轻松和满足。在影片结尾处，马山在站台上抓到罪犯的时候，摇镜头近景表现火车疾驰而过，固定镜头远景依旧给了我们一片湛蓝的天空，这种蓝天白云运用数码特技进行特殊处理后，承载了人物的情绪状态，赋予环境造型语言一种特殊的魅力。

当然，马山寻枪过程中心理变化的可信度还体现造型意识在细节上的运用，赋予自然环境一种表现色彩。在派出所所长布置如何找枪的时候，马山后面的背景是一面墙的红色锦旗，此时此刻，这种荣誉对马山而言，已经意味着巨大的精神压力和无法遏制的痛苦。同样的情形还表现为马山床后墙上贴着的奖状。它无时无刻不在提醒观众这种压力无处不在。正是马山内心深处对荣誉的重视、深藏在骨子里的责任感和良知导致的负罪感，给了生活在都市中奉行个人价值高于一切的人一个理由，相信马山赴死的价值。而对马山死亡的惋惜也最终成为追问其原因的一个强有力的动力，使“寻找”和“枪”的意义在每个人的心中有了不同的读解方式。

这种细节还表现在对道具的精心选择和运用上，在审问周小刚的那场戏中，创作者选用了痰盂这个道具。在不断的滴水声中，周小刚编造了一个又一个谎言，试图混淆视听。黄队长和马山用证据予以反驳，随着痰盂的水溢出，周小刚突破了心理压力的临界

点，说出了事实的真相。这里，赋予了痰盂这个陪体比喻的功能，衬托了主体的环境，凸显了这场戏的心理效果。

在场景整体风格统一的情况下，创作者同时还注意到了保持不同类型场景的特色。但是在影片的结尾部分，我们却感到这种从影片一开始就贯穿着的造型感失去了应有的视觉冲击力和表现力，甚至成为揭开悬念后的附属品。有没有一种更好的形式去表现呢？一定要选择车站的站台作为马山寻枪终点的环境吗？至少就风格化的造型而言，从光的运用上来看，这个站台似乎缺乏环境造型的独特性，更不用说为马山最后无法言述的笑容起到锦上添花的效果了。

富有特色的声音造型处理也成为影片环境造型的一个显著特色。《寻枪》的人物对白，全是带浓重贵州口音的普通话，相对于一般人认为方言可能给影片放映带来地域限制的常识思维，“贵普话”成了《寻枪》声音的商标，它使得画内、画外空间具体化，扩展了画面的封闭局限，用声音讲述着这个充满浓郁地方色彩的偏僻小镇，强化人物土生土长的角色背景和故事传达的“执拗”性情。

结　语

毫无疑问，《寻枪》从两难到两可的跨越饱含了创作者的才华和激情，而且这种表达的强烈欲望又表现得如此平实和内敛。在目前国产电影影像叙事的能力和水平在整体上依然相当低下的情况下，《寻枪》以它流畅的叙事与影像造型语言的结合为我们点燃了一簇光亮，拉近了与现代叙事形态发展水平的距离，向我们展现了年轻创作者用影像叙事的智慧。我们希望这光亮成为新的探索与实践的火种，丰富中国电影实践的形态，并在艺术创新和商业运作方面获得双丰收。总之，《寻枪》的出现使我们对中国的商业电影的艺术品格有了一种真实的期待。

《钢琴梦》:纪录片摄影的镣铐之舞[①]

片名:钢琴梦

导演:韩君倩

中央新闻纪录电影制片厂　2002年出品

故事简介:

《钢琴梦》是一个"望子成龙"的故事,把视点对准一个活泼、淘气、很有音乐天赋的钢琴少年和他含辛茹苦的陪读母亲。这个因为历史原因而失落了自己梦想的女性,辞去了自己的工作,把全部的希望都寄予在有音乐天赋的儿子身上,全身心地投入到培养孩子的"事业"上。期间有欢乐、有欣喜,但经历更多的是艰辛与磨难,泪水与苦涩……

在新影的纪录电影史上,一直倾向于拍摄纪录伟人丰功伟绩的宏大历史叙事题材的影片,如《挥师三江》、《周恩来外交风云》等等。相较而言,普通人的生存状态和命运,"当下"中国人的生活,一直以来是纪录电影有所忽略的。所以当纪录片《钢琴梦》将拍摄对象锁定在一位为儿子陪读9年的母亲身上时,母子两代人在"梦想"这个主题下不同价值观念的碰撞便给予了影片多义性和开放性的解读可能。

电影纪录片的摄影兼具新闻性和艺术性,是建立在客观纪录上的主观表达。通过对《钢琴梦》影像造型语言的分析,我们可以以一种真诚的态度,针对目前纪录片影像语言的种种问题进行一次平等对话,以此探讨电影纪录片摄影的自身特性。

一、模式之枷

《钢琴梦》的影视造型语言,多少反映了当前人们对电影纪录片摄影的一些认识。比如,纪录片摄影并不刻意追求优美的构图,当事件突发时,能迅速地将之记录下来就是

---

① 此文为梁明与张颖合作。

最大的成功，这时没有人会在乎摄影机的运动是否平稳。即使是在正常的情况下，也必须避免任何刻意雕琢的东西，如果观众在看完这样一部纪录片后，想要谈论的是摄影、剪辑或者导演，只能说明这部影片糟透了，因为它对于最根本的东西，对于内容，以及人们所讲述的东西，不置一词。[①]

从某种角度上来讲，上述观点似乎都强调了“内容—事件”对影像语言的决定性作用，相对忽视了纪录片中纪实语言对艺术性的要求。回顾中国纪录片演进的历程，由于我们在理论上缺乏足够的认识，似乎只要采用同期声、跟拍、长镜头等等纪实手法就可以制造真实的影像，因此某些时候，纪实手法往往成为影片制作者缺乏创造性的幌子。这些停留在事物表面的纪实主义美学原则因为消耗性的使用而逐渐模式化，模式的背后是理性的缺席和思想的缺失。《钢琴梦》尊重了纪录片的本性，在事件发生、发展过程中记录真实时间、真实空间里发生的真人真事，但就其画面语言的创造性和艺术性而言，很难表现影片所承载的“梦”的主题。

《钢琴梦》本身不应该止于对生活的客观描述，它应该体现创作者对梦的主观理解。描述是肤浅的、表象的和外在的，理解才是深入的、本质的和内在的。理解是艺术化的过程。

“梦”是《钢琴梦》一以贯之的主题——“少年·钢琴/母亲·梦想”—— 这些叙事元素使影片拥有了一个好的故事架构的基础。在《钢琴梦》中，有母亲梦想的失落，有儿子梦想的点燃，有两代人的梦想传递和价值观念的碰撞，有关于梦想的补偿性满足，有雕刻在梦想上的成长故事。然而，《钢琴梦》在注重钢琴这个视觉表现元素的故事载体功能的同时，忽视了钢琴成为梦想载体的内在意义。钢琴的黑白键盘、琴弦是一种形式感很强的东西，可以在画面上表现得非常美，成为一种有意味的形式。从这个角度上说，对于钢琴、弹琴的艺术性处理可以和梦的主题达到一种审美意义上的融合。另外，在影片中，钢琴作为一种高雅艺术，钢琴梦的美好和捉襟见肘的生活环境形成了一种对比和反差，这种反差可以深化主题的表现。但遗憾的是，在对钢琴这个载体的艺术性创作上，创作者把握不够，发挥不够，拍摄者在景别、运动、角度选择上都相对单一。钢琴在粗糙的影像质量下，在缺乏美感的构图和光线中，成为了一个道具。而钢琴作为这个影片的视觉载体，除了作为现实生活中的物品自然存在，还完全可以被表现为非现实的梦想符号。

影片进行到 32 分钟时，吕楠在北京狭小拥挤的家中开始了激情的模拟演出——还是那首充满力量的柴可夫斯基《第一钢琴协奏曲》。在儿子弹奏的钢琴声中，母亲正安然地洗衣服。

---

① 参见汉斯—迪特·格拉伯(德国纪录片导演)：《是接近，而不是巴结》，《纪录电影文献》，457 页，北京：中国广播电视出版社，2001。

镜头	景别	内容	时长
1.固定	小全	吕楠在屋中弹琴柴可夫斯基《第一钢琴协奏曲》	12 秒
2.摇镜头	特——近	从弹钢琴的手摇到面部	11 秒
3.固定	小全	母亲在狭小的空间里洗衣服	10 秒
4.摇镜头	近——近	从母亲的面部摇到母亲的手	4 秒
5.固定	特写	吕楠沉浸在音乐当中	9 秒
6.摇镜头	全——全	母亲下楼倒洗衣水	10 秒

在上述的场景当中，我们看到的更多是冷静客观的记录，我们很难透过画面感受到吕楠的那份激情，而在这巨大的激情背后，是母亲殷红的付出和牺牲（尽管这种付出值得商榷）。我们被琴声左右了耳朵，却没有被画面撞击心灵。

钢琴在影片中也同样作为一种母子情感的载体和传递者存在。殷红手术成功，吕楠去医院看望母亲后，在沈阳的家中独自练琴。此时，创作者用了 5 个镜头来表现。

镜头	景别	内容	时长
1.固定	小全	吕楠光着膀子在家中练习柴可夫斯基《第一钢琴协奏曲》	6 秒
2.摇镜头	特——近	从弹钢琴的手摇到吕楠的面部	16 秒
4.摇镜头	特——特	从弹钢琴的手摇到曲谱	19 秒
5.固定头	小全	夜景的空镜，琴声在延续	2 秒
5.拉镜头	小全—大全	夜深人静，透过窗户吕楠仍在认真地练琴	3 秒

应该说，这一次的弹奏与以往不同。手术前，母亲殷红给吕楠的信是母子之间第一次真正意义上的交流，它不再是母亲单方面的情感陈述。这封信使吕楠重新认识到母亲一直无私给予的爱，使他开始完成由母亲强迫练琴到自觉练琴的第一步，也是自己走向独立成熟的第一步。所以，从这个意义上来讲，在画面造型语言上，应该充分调动各种造型手段予以表现的。当然，这些都应该建立在真实的基础之上。所以，如果仅仅用三个非常常规的镜头来表现和传达这样的情绪和意义，恐怕是不够的。

我们在事件真实的基础上，可以调用一切手段来追求艺术真实和本质真实，不妨从同样类型的国外纪录片创作进行一次横向的比较。《篮球梦》（*Hoop Dreams*，1994）入选了 2002 年由国际纪录片协会评出的 20 部电影史上最佳纪录片，该片主要讲述了两个黑人男孩为圆他们的 NBA 之梦而展现出的不同生活经历，导演史蒂夫·詹姆斯花了四年时间追踪两人的生活演变。由于影片画面语言丰满，富有创造力和思想性，结构精巧，运用了平行蒙太奇的手法加以对比，结果大大增强了戏剧效果。《钢琴梦》作为一个同样讲述梦想的故事，画面语言和叙事结构过于单一，加上拍摄到的镜头又不具生动性和典

型性，所以影片显得冗长、沉闷，很多场景成了被动的自然主义的跟拍、抓拍，构图和镜头运动较为随意。

纪实，这种形态不仅强调记录行为空间的原始面貌，强调记录形声一体化的行为活动，还强调要赋予真人真事以运动发展的意义。由于对“纪实”理解的片面，当纪实成为创作目的和创作本身，纪录片的影像语言就必然会有模式化的嫌疑。因此，纪实的品格必须上升为思维的品格，要从对现实对象的描绘中呼唤出一种更为丰富的艺术意味，要利用镜头内和镜头之间产生的含义去唤起观众的体验，这样才能使创作进入审美的层次。

追求影像造型语言艺术性的实践往往画虎不成反类犬，尽管这种情形的产生有着各种原因，一些创作者还是会为了保险起见，甘于客观纪录的模式化思维，主动放弃或削弱主观表达，减少具有表现力的元素和艺术性的画面。其实对影像造型语言的艺术化追求，可能会对纪录片的风格产生一定影响，但在纪录片两种风格的纪实和表现之间，并不像真理和谬误那样只有一步之隔，而是存在一个中间地带，这一创作地带也为画面语言艺术化提供了“用武之地”。

对摄影师在拍摄时的独立性而言，纪录片摄影比故事片摄影提出了更高的要求，纪录片摄影师要凭借自己对纪录片、对纪实美学的独到理解，在创作中勇于突破模式的限制，放下自己事先设定的意识形态的框架，努力从事件本身的进程去发现生活。相对于故事片摄影师而言，纪录片摄影师不是要创造画面自身的美感和风格化的视觉语言，而是要努力追寻影像背后的意义，画面不应该是观念先行和单一主题指向的产物。

二、时空之困

1. 时间：挑、等、抢

电影纪录片是时间的艺术，是等待的艺术，纪录片的非虚构性促使其必须紧贴时间观念。我们无法忘记日本纪录片大师小川绅介的作品《满山红柿》，其中最令人难忘的一幕是影片快速地浓缩了红柿在一星期内的风干过程，日出日落，斗转星移，红柿由鲜红变为灰黑，令人清晰地感受到时间和生命的力量。

《钢琴梦》的拍摄始于 1997 年底，一共用了近 3 年的时间跟踪拍摄，于 2002 年 7 月完成，前后花了大约 5 年的时间。这 5 年无论是对被拍摄的殷红一家，还是对一个年轻的女性导演来说，都意味着一个艰辛的“梦”的轮回。

时间的一维性给纪录片创作者带来了挑战，一方面是随时可能发生的偶然事件，另一方面是创作者不可能一天 24 小时开机，也不可能一年 365 天跟随拍摄对象。当然，创作者由于经费等条件的限制，对拍摄时机的选择更加有限。因此，何时介入并记录事件，

成为创作者第一个要面对的困境。

从严格意义上来说,《钢琴梦》并非全程跟踪拍摄,所以两年多的时间跨度,呈现给我们的只是时间和事件的碎片。大量有着戏剧性意义的偶然事件因为摄影机不在场而一去不返,留给导演的只是事件的"回响"。

事件的"回响"在《钢琴梦》中占据了大量的篇幅,重要事件的缺失是纪录片导演永远无法弥补的遗憾。细数钢琴梦中出现的重大事件,我们就能够理解这种致命缺失给影片带来的创伤。

《钢琴梦》中标明的时间跨度是从 1997 年底到 1999 年 11 月,在下面的图表中,我们沿着生活,而非影片的流程收集发生的重要事件。

从上述列表不难看出,在一系列对母子生活产生影响的事件当中,摄影机记录的事件基本上是可以预计到的,而能彰显出生活不确定性的生动事件,几乎一个也没有被捕

时间	事件	画面	表现方式	评价
1997 年底上学期末	吕楠把同学的脑袋砸伤了	缺失	字幕	字幕虽然介绍了事件本身,但是事件的前因后果被省略(可能是因为事件复杂所以故意一笔带过) 在"回响"/母子对此事的反应上,只有母亲殷红的反应,缺失当事人儿子对此事的态度和情绪
1999 年 3 月	吕楠受到处分,由公费生转为自费生,意味着父母每年要多交 3 万元的学费	缺失	字幕	画面,雨天,校园的空镜 虽然字幕的衬底画面用了一个象征情绪的校园空镜,但是我们失去了吕楠知道此事后的第一反应以及家人知道后的反应,只是在后面用字幕介绍:"这个处分也有些超出母亲的意料"
1998 年 4 月	由于承受不起每月 500 元的房租搬家	客观记录	记录	搬家时透露了一个信息,原来的钢琴被卖了,换成现在要搬上车的这个。为什么要卖琴?卖琴事件可能是一个很有意思的点,但是没有记录,另外,搬家事件并非偶然事件,是预定要发生的事件
1998 年夏天	原本有心脏病的殷红,在送儿子上学的路上病发晕倒	缺失	字幕	偶然事件的缺失

1998年7月下旬到8月	殷红回沈阳做手术	详细记录	记录	基本上全程纪录了殷红的手术过程：上医院的前一天晚上母子的对话，手术前签字的细节，进手术室前殷红给儿子的信，儿子读信的第一反应，这些画面真实感人，但还是有一些偶然发生的事件缺失了：殷红在做检查的时候意外查出瘤子，导演用字幕交代，后来我们从母子的对话中得知，殷红手术过程相对较长，吕楠表示当时和爸爸都很担心，但是摄影机并没有捕捉到这种很有表现力的画面
1998年9月	吕楠独自上学	记录	记录	画面并没有着重表现经过母亲手术事件后，吕楠独自上学所蕴含的意义
1998年秋天，吕楠16岁生日前夕	父亲吕连学来到北京，给儿子改名为吕昊城	记录	记录	一家的反应和改名过程比较详细
1998年末	傅聪讲课，期中考试，期终考试	记录	记录	流水账似的画面，难以承载母亲在孩子逐渐靠近梦想时的复杂心态
1998年寒假	在沈阳的日子里，吕昊城登台演出	记录	记录	
16岁生日	与母亲合影	记录	记录	
1999年4月	吕昊城逃课春游，被停课	缺失	字幕	
1999年6月—11月	给吕昊城办理去西班牙签证的过程	记录	记录	画面剪接比较艺术化，时间的更替与往返的波折在一条去西班牙使馆的小道上上演

捉到，这不能不说是该片的一个重大遗憾。

纪录片摄影和新闻采访摄影有共通之处，摄影师需要在事件发生的现场去“挑、等、抢”。抢镜头是纪录片中的一个重要的创作手段。抢镜头的能力，反映了一个摄影师的基本素质，甚至可以认为它集中地表现了摄影师的思想、艺术和技术掌握的熟练程度。

《钢琴梦》中，用字幕描述真实事件是一种事后追忆性的行为，这会导致读者在想象中再现事件的图景与讲述者所讲述的事件图景有不可避免的出入。另外，用字幕处理的

方式也使观众眼睛疲劳(其实这么多字幕还不如用画外音解说来完成)。为了所谓"真实"而刻意舍弃"人为"的解说,并不能使影片更具真实感,反而使观众疲于阅读。

2. 场景:真实和想象的平衡

在纪录片的拍摄中,有限的空间往往使影像造型语言的创作成为折中的产物,纪录片的长时间跨度等特性也可能造成众多摄影师同时为一部影片拍摄的情况。《钢琴梦》的拍摄前前后后就用了十几名摄影师,在这种情况下,一方面要求导演在拍摄前必须和摄影师就拍摄主题、内容、风格等方面进行充分的探讨;另一方面,摄影师必须具有独立执行全部工作任务的业务能力。

《钢琴梦》中,母子俩在北京的狭小的居住条件限制了摄影师机位的选择,这种情况是纪录片摄影师经常会碰到的问题。摄影师需要根据实际情况不断选择角度、改变机位、调整高度、调换镜头等等,所有这些都将会导致一种拍摄方案的折中。

但是,折中并不意味着放弃创作,流于自然主义。对纪录片摄影师而言,摄影机画框内所撷取的真实并不等于画框后的真实,摄影师对画面景别、光线、构图的取舍,都打上了情感的烙印。

关于纪录片是否可以用光,一位日本纪录片制作人说,他从来不会考虑灯光,因为他认为那样做会影响拍摄对象,产生不真实的效果。而法国的一位纪录片评委反问他,你为什么不去等待,等待他们适应了灯光以后再去拍呢? 的确,既然我们记录的是真实的事,应该可以灵活运用各种手段,不应该把对真实的理解表面化、概念化。无论用不用灯,首先要保证技术要求。电影胶片感光度的限制较之磁带有更多困难,尽管现在科技的进步已经给摄影师提供了更高感光度的胶片,如 ASA800,但仍然需要必要的照明条件。胶片宽容度大,层次丰富细腻,可是没有一定的光也等于零。

电影纪录片的照明不能仅仅满足于曝光正确或帮助叙事,而是要根据题材进行不同的处理。光线更多的是被运用于造型处理、气氛烘托,只完成技术要求是远远不够的。真实性和艺术性本身并不矛盾,比如《钢琴梦》中,殷红母子居住的简陋环境就不需要灯光刻意雕饰,白描的手法可能更适于主题的表现。但是当导演与殷红在这间屋内聊天和沟通时,我们就可以适当地用灯营造出一种亲切舒适的氛围,使被采访者松弛下来,忘记摄影机正在对他们拍摄。国外一些纪录片摄影师会在主人公进行谈话时给他们拍大特写,即便在谈话的场景中拥有足够的自然光,他们还是会尽量使用一些小灯,如用 100W 打出眼神光来。遗憾的是,《钢琴梦》的灯光在类似场景的照明处理上,只起到了提高照明度的功能,在营造气氛、情绪方面没有做出更多的努力。

3. 声音:空间造型语言的一种

纪录片的叙事是建立在时空结构的具体性与声画结构的一体性基础上的叙事。声音语言,是纪录片叙事、抒情、表意的重要因素,是纪录片空间造型的重要手段。

《钢琴梦》是一个巨大的声音场，包括事件声音、自然音响、音乐（有声源、无声源）和谈话声音。事件声音赋予了《钢琴梦》较强的客观性、真实性与独立品格；自然音响营造了一个原生态的生活空间；有意味的钢琴曲的使用，烘托了主题——《柴可夫斯基第一钢琴协奏曲》作为贯穿全片梦想承载的主题音乐，莫扎特《钢琴奏鸣曲（K467）》作为母子感情承载的副部主题，形成了音乐的叙事节奏和审美意味；影片交流的人声可以使我们能够直接和母亲殷红进行交流，这些都是该影片在声音处理上比较独到的地方。

但是，这样的处理也存在一定问题。例如，有些场景音乐过满，无源音乐的使用以及停止比较随意等。在影片中，贯穿全篇的是母亲殷红与导演的各种直接和间接交流，主要涉及下面四个内容：（1）对自己经历的简介；（2）对发生在吕楠身上一些事件的“回响”；（3）对儿子和自己的认识，对二人关系的探讨；（4）对自己目前生活的看法和态度，对未来生活的设想。这种经过剪辑可以随时插入的声音一方面成了缺失事件画面的追忆补丁，另一方面成为导演验证自己主题的依据。殷红随时插入的情感流露很有可能掩盖事情内在的复杂性，掩盖我们对事实的判断，让我们只关注事情或情感的一个方面，因相信叙述主体的真情实感而失去了对动机和本质的探求，从而使事件的意义指向和主题指向单一，干扰观众对事件本身的追问和反思。

三、动静之辨

我们不妨从整部片子中截取一个横断面，从一段相对完整的生活纪录中分析其镜头构成。以下是影片进行到第 20 分钟时，一段相对完整段落的镜头统计，包括殷红陪伴儿子上学，殷红在教学楼下等待，二人一起回到家中。

时长	镜头总数	固定镜头	运动镜头
2 分 58 秒	23	14	9
固定镜头（肩扛）	**全景**	**近景**	**特写**
14	12	1	1
运动镜头	**摇镜头**	**拉**	**跟**
9	4	3	2

不难看出，《钢琴梦》的大部分镜头采用肩扛、手持拍摄，并且多用中景、全景，运动镜头占到总镜头量的 40%左右。从整体影像风格的营造上讲，这样显得比较真实、自然。

一般来讲，我国纪录片的画面以静见长，这里有技术设备的原因，也有观念和思维习惯的原因。在西方的纪录片中，较多运用全景式的长镜头和深焦长镜头，此外，运动（包括被摄体及摄影机的多种运动）受到充分的重视，摄影师往往通过画面的多元性来

表达多义性，场景看似信手拈来，却又不失其美感。

在运动中拍摄，比较容易产生真实自然的生动效果，这已经引起了越来越多的纪录片创作者的关注，并总结了一定的经验。比如，使用广角镜头可以让视野更开阔，透视关系更强，可以掩盖轻微的晃动；尽可能地利用活动的前景，可以使前景的动遮掩摄影机的动等等。在西方的纪录片中，摄影师对镜头的推拉很讲究，一般不主张无缘由地为了推拉摇移而做镜头运动，移动镜头也相对很少，主要用于追随正在进行着的行动。相较而言，《钢琴梦》在运动镜头运动契机的把握上，还缺乏足够的冷静和清醒。一个比较明显的例子，就是在吕楠接受学校处分时候。殷红因觉得孩子不理解、不珍惜自己的付出而伤心流泪，此时镜头推了上去，给了殷红一个面部的大特写。摄影师可能认为这样的景别更容易放大殷红此时的心情和感受，可是当摄影机迫近这张脸时，是否已经破坏了当初追求的冷静克制的影像风格？

其实，探讨镜头动静之间的辩证关系并不是指要在风格和手段上做没有意义的比较，而是希望无论用固定镜头还是运动镜头，长镜头还是蒙太奇语言，都需要根据题材和内容的要求，从整体影像造型语言的风格出发，追求一种更好的表现形式。

结　语

《钢琴梦》在影像造型语言上出现的模式化和时空困境，可能在每一部纪录片中都存在。我们不仅要追问影像语言的审美价值，还要追寻影像背后的意义和动机。

《钢琴梦》给了我们一个追问的起点，这一方面要感谢创作者给我们展现的这个“梦”，它在潜在创作空间和内在主题延展上尚有可以继续挖掘的部分；另外一方面，《钢琴梦》在追“梦”过程中出现的偶然事件的缺失和影像语言的随意，也值得我们思考。对那些未加思考就被拍下并塞入影片的画面，对那些变成字幕或情感性语言填充品的画面，我们必须追问影像背后的意义。

纪录片摄影是带着镣铐的舞蹈，摄影师必须在一定的时间和空间内完成规定动作和自选动作，有难度，也有空间；有挑战，也有诱惑。

《可可西里》:环境造型与全景张力

片名:《可可西里》

编剧:陆 川

导演:陆 川

摄影:曹 郁

主演:张 磊　亓 亮　多布杰

华谊兄弟太合影业公司、哥伦比亚(亚洲)影业　2004 年出品

故事简介:

1985 年以前,可可西里生活着大约一百万只珍贵的高原动物——藏羚羊。随着欧美市场对莎图什披肩的需求增加,作为原料的藏羚羊绒价格暴涨,各地盗猎分子纷纷涌入,几年间,百万只藏羚羊被杀戮至不到两万只。1993 年起,一支名为"野牦牛"的武装反盗猎队,在队长索南达杰的领导下志愿进入可可西里进行反盗猎行动。这支由"临时工"组成的队伍在可可西里腹地和盗猎分子进行了许多次浴血奋战,两任队长索南达杰和扎巴多杰先后牺牲。

……又一批藏羚羊群惨遭屠戮,巡山队长日泰下了死命令,一定要抓到盗猎者!巡山队连夜紧急出发,闯进了正在流血的可可西里,但是盗猎者如同鬼影般忽然消失在稀薄的空气中,留下的只是成百上千具被剥去皮毛的藏羚羊尸骨……

一、主角可可西里:世界尽头与冷酷仙境

好电影分两种,一种让人浮想联翩,内心充满表达的愿望;另一种则相反,看完后无话可说。《2046》是前者,对影评人来说,王家卫的每一部电影都是博尔赫斯《交叉小径的花园》的影像版——一个巨大的谜语或者是寓言,随便从哪个路径都可以抵达它的谜底和主题,即:时间。而《可可西里》是后者。面对它本身的强有力,所有的语言几乎都失去了力量。于是,无论从何种角度来分析这部让人失语的电影,都是一个个难题。如果非要用一个词形容,那么《可可西里》是冷酷——内容是,镜头语言也是。

要营造好电影的空间，就应从整体上把握环境的气氛和氛围，选择典型的、富有视觉冲击力的形象元素来构建一个具有整体感的空间构架。在这一点上，可可西里本身就是一个视觉奇观，它以强烈的地域特征占据了得天独厚的优势。上一次，陆川在《寻枪》里找到了“云凹镇”这样一个独特的叙事环境空间，形成所谓内心躁动焦虑与静谧安宁环境的气韵对比。这一次，《可可西里》在影像语言的环境造型上又前进一步，独具韵味的环境造型选择让可可西里成为影片真正的主角！

青藏线上那一马平川的戈壁滩，星罗棋布、明镜般的湖泊和冰河，连绵起伏、雄奇秀美的巍峨雪山，格尔木、察尔汗盐湖、楚马尔河、昆仑山口、纳赤台、不冻泉等自然风光一气呵成。这些景致非常美，却非常危险。与其说这一环境造型是人间仙境，不如使用村上春树的书名《世界尽头与冷酷仙境》来形容它更为准确和恰当。

在影片呈现可可西里生存的残酷之前，有一个段落先铺陈了它的绝美。

低沉好听的歌声借流水、白云这些环境造型景物表达了对母亲的思念：“似流水似流水，阿妈不管我走到天涯海角，我都会回来，亮晶晶的白云捎去一封信，思念您……”然后是那个星空，那个美得不像人间的夜空，因高原缺氧而睡不着的男人们正讨论着，“可可西里在藏语里就是美丽的青山、美丽的少女的意思”，“在可可西里，你踩下的每一个脚印，有可能是地球诞生以来人类留下的第一个脚印”（北京来的地质学家这句有文化的语录被生硬但真诚地转述）。夜色里，四个面容模糊的男人提到可可西里，话语自豪而温柔，就像谈起自己的恋人或者母亲。空间环境与此时人物的心境、情绪那么吻合，巡山队员身上的单纯、质朴、勇敢、执著自然延伸开来，得到外化和强化，美丽的全景、美丽的夜空给电影也给壮士们营造了一个短暂的抒情段落。“后来这个地质学家（在布格达峰）失踪了，到现在都没有找到。这里到处是吃人的流沙。”对话之后，依然是美丽的全景美丽的夜空，只是，我们看到了它神秘、绝情的另一面。

故事发生地——生存环境独特的可可西里，始终在低调地旁观。它见证幸福与温柔，也见证死亡。

那一天，刘栋开着载满粮食和汽油的车，意气风发的出行，去充当战友的救护者（《可可西里》中着墨最多的人物不是队长日泰，而是队员刘栋）。他平常喜欢唱歌、喝酒，常常犯错，还伸手向三陪女友要钱，甚至为救战友参与卖藏羚羊皮。尽管如此，他作为一条独立的人物线索，血肉丰满。因此，当他被流沙一寸一寸地掩埋，我们才有那么刻骨的疼痛（图 4.21）。

大全景—全景。如画的戈壁，远处，一辆吉普车开近。车停，发动机的轰鸣声。

特写。轮子急速转动却不能前进，蓝烟、激起无数流沙。

全景。汽车在戈壁滩上挣扎。

中景。刘栋下车，取下轮胎、麻包。

全景。刘栋在车前方扔下袋子，接着毫无征兆地跌倒，腿陷流沙。

近景—特写。他手忙乱地抓着什么。

小全景。一个挣扎着穿军大衣的男人背影，已经半截入土，旁边是等待启动的吉普车。

特写。他在风沙之中拼命挣扎、仰天长啸，我们看见他无望张合的嘴里的白牙。

特写。刘栋的手，想抓住哪怕一根稻草。

中景。侧身，他渐渐安静。

特写。刘栋的身体已经大部分陷入，只剩下这张年轻的脸。曾经在恋人怀里哭泣、坏笑的眼睛，此时绝望而平静地闭上了。整整30秒，年轻的头颅陷入，只余白沙。只有30秒，可可西里就将一段鲜活、生动的人生掩埋。

小全景。摄影机从吉普车的背后摇过来，戈壁滩上还有刘栋巨大的脚印和挣扎的痕迹，却没有人影。

大全景。沙漠重归平静，一辆吉普车在沙滩上的雪山前，显得那样孤单而渺小。如果没有之前的情节，小小的吉普车与背景蓝色的山、前景白色的沙，怎么看怎么都是一幅色彩和谐、构图精美的摄影作品，既有动势又有层次。

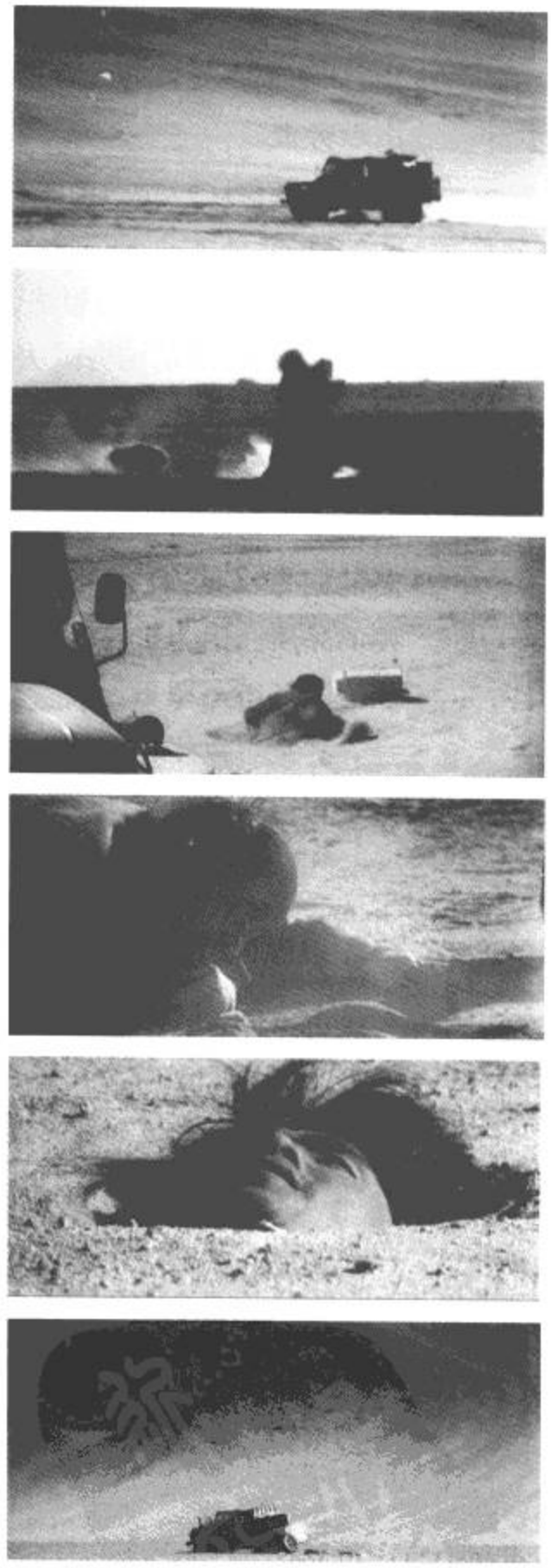


图 4.21　流沙埋夫

摄影机在这个大全景前静静停留了30秒，仿佛在哀悼。

有时会对电影产生怨恨的感觉，在那么多不问出处的英雄中，影片单挑刘栋一条线索讲述，也许仅仅只为“流沙埋夫”这令人痛心的一刻。也许，不能怪导演残酷，只因自然本身足够残酷。此时空镜全景的运用不仅仅是为了交代特定的时空背景，而且与电影冷酷冷静的品质融为一体。正因如此，环境造型超越了对自然残酷性的展示，进入了壮美或者崇高的美学境界。“罗西里尼喜欢说，他的导演观念的核心不仅是对人物的爱，同时也是对现实原貌的爱。正是这种爱使罗西里尼始终避免拆散由现实统一起来的整体——人和他的环境。”[①]

[①] 巴赞：《电影是什么》，372页，北京：中国电影出版社，1987。

这一次，是环境造型参与叙事，主导了刘栋的死亡。而更多的时候，可可西里的雪山、冰河都是死亡的大背景，无论倒下的是英雄、藏羚羊或者盗猎者，它们都一视同仁的沉默旁观。

就是在这些充满美丽与死亡气息的环境造型空间里，就是在这样的世界尽头与人间仙境，导演才会越拍越冷静。“我觉得最重要的是拍摄过程，让你没法再有杂念了，原来很多带有技巧性的想法，完全被这个拍摄过程给磨掉了，你不得不越拍越冷静，越拍越平静，用最简洁的方式去记录最有力量的瞬间以及那些人物状态。我觉得电影最终呈现出来的冷静、克制的状态，跟这个环境，跟拍摄电影的这帮人以及他们经历的苦难是有绝对关系的。”①

至于为什么非要去可可西里，为什么非要上五道梁进行如此艰苦的拍摄，电影和导演的回答一致：只有在可可西里，才能拍到这部电影真正需要的气氛，才能拍出电影需要的品质。因为影片中极为简练、残酷的纪实美学风格，跟可可西里这个世界尽头冷酷仙境的环境造型不无关系。

甚至可以说，中国境内最后一片原始荒原，平均海拔 4700 米的生命禁区——可可西里，是影片《可可西里》中唯一的主角！

二、美丽与残酷：告别的全景主义

可可西里这个真正的主角，影片多用全景来表现，无数次的生离死别都是在可可西里的全景里发生。

电影全景包括被摄对象的全貌和它周围的环境。在全景画面中，无论人还是物体，其外部轮廓线条以及相互间的关系，都能得到充分的展现，环境与人的关系更为密切。除确定事物、人物的空间关系外，全景还有利于表现人和物的动势，起到抒情表意的作用。

有人把日本的全景称之为“全景主义”，认为日本电影和外国电影风格上最明显的不同是，日本电影远景和全景这种远距离摄影位置的镜头多，而对这种镜头的运用体现了东方跟西方在对待自然和人的态度上的不同。西方人注重人，景是附带的；东方人却更注意把人放在自然环境中去观察，更注意景的表现。

特写里拥抱，全景里告别。《可可西里》里很多重要的仪式感的告别都在全景里，画面语言令人震撼和感怀。借用上升到“主义”的有哲理的“全景主义”概念，我们将《可可西里》里男人与男人的悲壮告别称为“告别的全景主义”。

第一个全景镜头（也是全片第一个镜头）是巡山队员的合影（图 4.22），虽是合影却意

---

① 张文伯：《陆川：倾听野兽的声音于〈可可西里〉》，载《新京报》，2004 年 9 月 7 日。

味着告别。最后一个镜头也是这张照片，首尾呼应，只不过物是人非。

图 4.22　巡山队员合影

真正第一次全景的告别，是天葬强巴（图 4.23）。

全景。天葬师诵经的声音里，一只老鹰飞临，紧接着是一群老鹰，然后是强巴赤裸的干净的背。全景将英雄与雄鹰、尘世与天堂联系在一起。

第二次告别在不冻泉。

小全景。在插着小红旗的黑暗帐篷里，日泰说："强巴走了。"

近景。身穿红衣服的阿旺转头说："他又去找哪个女的了？"日泰："他被杀了！"二人近景中，切菜的声音突然消失，背影阿旺突然停顿。日泰："你自己要小心。"

全景。欢快的歌声里，全景的蓝天下，白色帐篷的红旗旁，几个巡山队员站在一起。阿旺最后从帐篷里走出，离队友还有一步之遥，这时有了影片的第一张合影（图 4.24）。

全景。随着阿旺挥手说再见、保重，镜头拉开，离他越来越远。他身后那座孤零零的大山，随着车队远离而变得遥远。

最后还是一个全景镜头结束了这次访问和告别（图 4.25），这个镜头如同一幅精美的油画，背景是大面积的蓝、绿，前景是一个冒着炊烟的白帐篷，一面小小的红旗和一个举着双手不停挥舞的小小黑影。这个看似平静的告别，因为之前有了关于强巴之死和阿旺一人坚守三年的交代，而显得动情、悲壮和苍凉。

也许，我们记不住阿旺的长相，但我们的记忆里从此有了这件红色衣服，这个曾经停

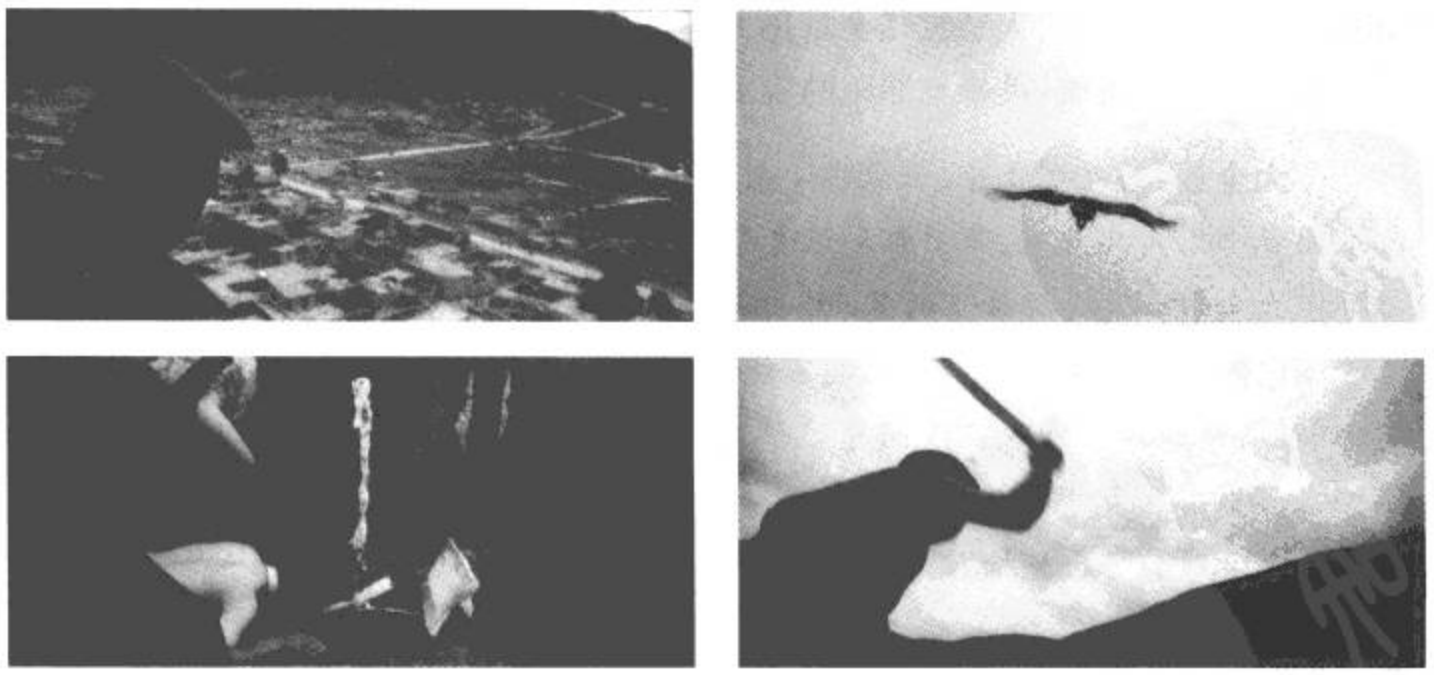


图 4. 23　天葬强巴

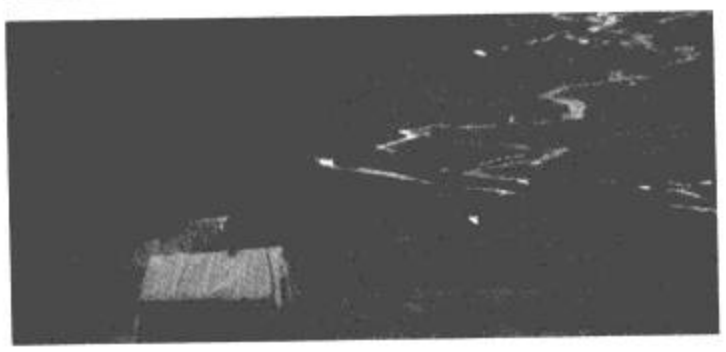


图 4.25　不冻泉的告别

图 4.24　合影

顿的背影，以及此时挥别战友的大全景。

相似的全景告别场面出现在第九天，因为粮食不够，日泰队长对马占林们说："保重，长命百岁。"

全景里，盗猎者们站成一排，漠然或者说绝望地目送巡山队员的吉普车向着雪山深处开去，大全景又一次见证了人与车的告别。应该说这是一次保护者与破坏者、生者与死者的全景告别，然而究竟谁死谁生，只有可可西里的雪山知道。

告别了敌人之后，告别战友的时刻便很快再次到来。第十天，布格达坂峰，两辆吉普车中的一辆没有了机油，日泰抚摩队员的脸，然后离开。

记者担忧地回头，是远景和大全景的布格达坂峰，是其中三个渺小的身影和一辆同样渺小的车。就在当年说"人类第一个脚印"的北京地质学家失踪的地点，这三个人留下，等待刘栋的到来。给人感觉是全景越大，他们的身影越小，他们的希望就越小。

在众多英雄与英雄，英雄与罪犯的告别之后，高潮戏是日泰的告别、谢幕（图 4.26）。

大全景。连绵的山峦，云象围巾般系在山的颈项，很美的风光。两个小小的黑影从画面左下角爬起来，是日泰和记者尕玉。

大全景。大山背景下的荒原，一队黑影。

近景。记者尕玉问："他们能不能从山里走出来（这里，他大约指的是马占林他们）？"日泰喘着粗气说："没问题。"尕玉也喘着："要不要在这里等他们？"他们抬头，愣在那里。

大全景。一群持枪人走近。

……

特写。"那好那好，把枪交上，我们跟日泰队长当巡山队员去。"一直被日泰追踪

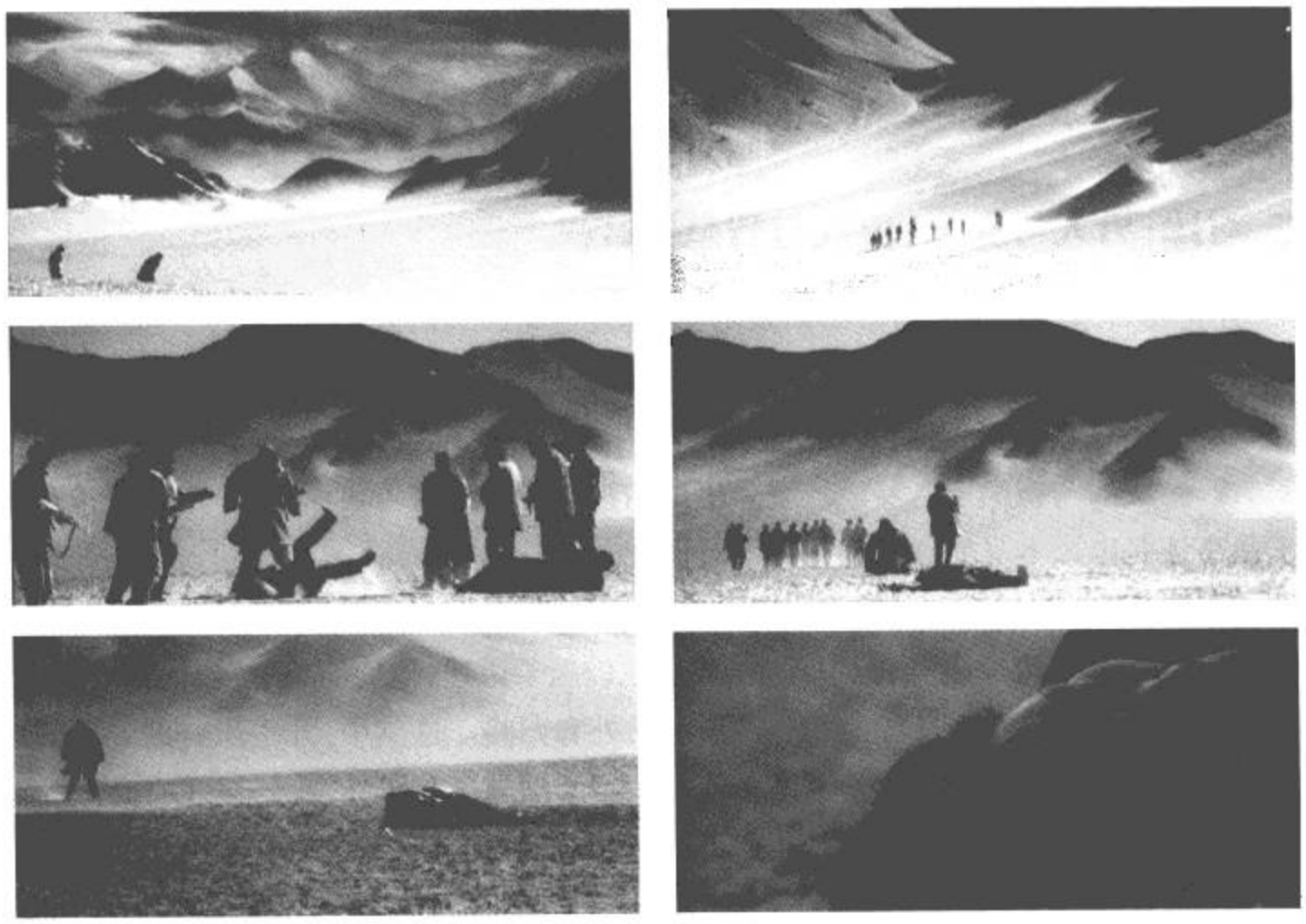


图 4.26　日泰之死，男人的告别

的老板终于露脸，且一直笑，日泰也笑。

全景。几乎没来得及收住笑的日泰突然发力，一拳将老板打倒在地。突然，日泰中枪倒地，然后是更为突然的老板的两枪。

全景。马占林久久站在日泰静默的尸体身边，不远处是正在离开的同伴，再远处则是静默的山峦。

这个以全景开始以全景结束的高潮段落，也是影片的终点，干净利落。没有呼天抢地的哀号，没有激烈的枪战。死一般的安静，除了巨大的风声。

镜头很远，很长，此时慢慢推上去，是日泰头部的特写。他额上的皱纹很深，像刀雕刻而成。而他的头发，是雪还是时间将它们染白？

沉默的黑场。沉默而有力量。

藏羚羊死了，保护藏羚羊的英雄也倒地而死。这时候想起开篇“我们藏族人吃肉刀口对着自己”的日泰语录，就觉得全景里英雄告别得那么突然而又那么理所当然。

研究现代哲学和美学的中国学者赵汀阳认为，《可可西里》里“尽管命运不可抗拒，但没有一个情节是可以预料的。这一点在我看来非常重要，它是一个作品对观众智力水平的尊重。最后一枪没有铺垫，一枪打死，没有废话，像塔伦蒂诺的《低俗小说》或《落水

狗》一样利索。《可可西里》所表达的是一个与众不同的回归品质的美学观点，品质意味着创造了一个有力量的真实”[①]。

三、对比：男人与女人，勇气与智慧

还记得日泰那句特别清晰的语录吗？“你见过磕长头的人吗，他们的手和脸都是肮脏的，可他们的心是最纯净的。”肮脏与纯净，这是一个对比。

其实，不仅仅“肮脏与纯净”这个表面与内在的对比，也不仅仅“世界尽头与冷酷仙境”，或者“美丽与残酷”这些环境、全景里的精神对比，电影《可可西里》可以说无论从角色、故事还是电影本身的气质都充满了对比。

《可可西里》是一部显而易见的男人群戏，用很多全景刻画了阳刚味十足、个性各异的男人群像。他们豪放跳舞，他们深情唱歌，他们温柔讲述，他们简单直接，他们欢笑，他们痛哭，他们拥抱，他们告别，他们英雄不问出处和归路。这其中，几乎所有的寻山队员都没有自己的故事，除了刘栋。于是影片在他身上铺陈了起承转合，然后才有高潮的一分半钟的“流沙埋夫”。这是聪明的也是悲情的，我们认识并了解的只有他，所以才认同，才悲从中来。相比较，强巴、日泰的死就处理得干净利落，戛然而止。

有人称《可可西里》是一个难得一见的充满男子汉情怀的影片，刚毅、果断、义无反顾。没错，电影里的女人只是陪衬，但我们认为它的两个女性角色让人印象深刻，特别是那个叫冷雪的三陪女子。“森巴森巴恰恰恰。尤啊尤啊恰恰恰。勾啊勾啊恰恰恰。你输了，喝酒，好了好了我喝我喝。”搂着刘栋的冷雪，豪爽仰脖，像惯着一个孩子。影片寥寥几笔就将一个名字冰冷、内心火热的女子勾画出来，这是第一次。第二次，我们再次认识这个穿渔网袜的女子，是在吉普车这个狭小而光线温暖的空间里。当这个男人躺在她腿上睡去，她宁愿他不要醒来——这是一个底层女子的爱情心愿。在她暗夜里哭泣着的脸的特写之后，是清晨的全景：孤零零的吉普车停留在画面当中。这一次的全景告别中，没有主角。

在这部男人戏中配戏的女人，这些因为对男人无私的爱而勇于自我牺牲的女儿和情人们，她们的身影虽然几乎被遮蔽，但与之相对比的是她们内心的强大。就像电影本身，无论外表多么平静，内心都充满了爆发力。

美丽与残酷，勇气与智慧，粗糙与细腻，记录与悬念，省略与放大，男人与女人，全景与特写，正是这些无论叙事还是镜头的对比张力，为《可可西里》营造了一个叫“节奏”的东西，并产生了真实的力量感。

[①] 赵汀阳：《可可西里的最后一枪》，载《读书》，2004 年第 10 期，91、94 页。

《有泪尽情流》:仰视写作态度与俯视全景镜头

片名:《有泪尽情流》(20集电视剧)

编剧:倪学礼

导演:康洪雷

天津博艺影视有限公司、湖南广电传媒节目分公司、内蒙古电视台　2004年出品

故事简介:

马小霜、陈专强和女儿悦悦是令人羡慕的三口之家,然而,天有不测风云,下岗的窘迫、丧夫的痛苦、婆婆的误解、家人的无助,突然将马小霜原本拥有的一切击得粉碎。透过这一普通家庭的柴米油盐、鸡毛蒜皮,故事折射出平民百姓这一庞大群体的辛酸苦辣与悲欢离合……

一、一场朴素的人间烟火和一个成长的导火索

作家阿成说,好电影能闻到气味。其实,好的电视剧也一样,《有泪尽情流》就有一种莫名亲切的气味。平实?生动?原生态?都是,又都不是。想一想,它的味道应该叫做"人间烟火",包括点燃、燃烧以及之后烟熏火燎的呛等各种真切的、可触摸的气味。

就像内容简介所说:通过一个普通家庭,折射出平民百姓这一庞大群体的柴米油盐、鸡毛蒜皮、辛酸苦辣、恩恩怨怨、悲欢离合。

当把《有泪尽情流》一集一集看下去,其实更像是渐次打开了一本中国平民生活的百科全书:它涵盖下岗、"不行"、再婚、夫妻失和、老同学叙旧、婆媳关系等众多当下生活的关键词,并围绕人们最关注的物质基础——钱(借钱、还钱、争抚恤金、存折)——展开矛盾,通过一家人辐射到整个社会底层——除去个别人物(处长、教授),几乎都是底层人物(搬运工、下岗女工、打字员、厨师、送外卖的以及没有姓名的老太太等),再现了一段点线结合、纵横交织、有肌理有质感的底层人的现实生活。在"偶像剧"、"真空"电视剧盛行的当下,这种可感可信的朴素的"人间烟火",这种生活本身的气味,显得那么珍贵和动人。

故事的导火索是一个女人——下岗女工马小霜。当然，在中国，女性题材的电视剧比比皆是。二十多年前，《渴望》的编剧李晓明在谈到创作初衷时说："主人公一定是个女人。我们一定要写一个中国男人人见人爱的女性。"于是，承载着中国传统美德中大地母亲与贞女类型的刘慧芳出现了。电视剧描绘出人们共同向往的理想境界——"真诚地生活"，歌颂了以刘慧芳为代表的中国妇女善良、温柔、坚忍、勇于自我牺牲的美好品质。刘慧芳这个扁平人物成为东方女性"忍、爱、仁"的化身以及大善大美的代表。十多年后，一部《北京人在纽约》树立了另一个东方女性的楷模，那就是独立自强、聪明能干的"女强人"阿春。有人说，刘慧芳和阿春确定了电视剧里中国女性形象的两极，于是接下来的十几年间，电视剧中的女性形象一直在二者之间徘徊。

如果说，在《有泪尽情流》中，周家文和大嫂白羽萍身上还分别有刘慧芳和阿春的影子，那么，主角马小霜则是一个新形象。一开始，编剧就巧妙地用一本《樱桃小丸子》的漫画书使"前期马小霜"的性格特点具象化。

无忧无虑，稀里糊涂，不太聪明；不讲理，容易高兴，容易忘记痛苦，容易原谅别人，更容易原谅自己；混混主义者，对别人要求不高，对自己也要求不高以及无条件宠爱自己……这些用来描述九岁樱桃小丸子的词汇和短语几乎可以一字不变的用在三十六岁的马小霜身上。她早上吃端上桌的早餐，中午带现成的午餐，晚上洗脚嫌水热凉，非要枕着丈夫的胳膊才能睡觉。用丈夫陈志强的话说："没办法，她啥都不会，下了班就乍着两只手在家里等我，我买菜我做饭，就差我喂她了。"

得到一个好男人的宠爱，女人可以任性地不长大。如果是永远，这是一件多么幸福的事。但是生活不是漫画。

第4集，这个宠爱小霜的男人就穿着妻子画的袜子走了，一去不再回来。小霜由被人双手托住的云端落入凡尘中的最底层，虚构的童话突然破碎了。一个人蹒跚学步的漫长道路，生活的窘迫，工作的无着，婆婆的误解，种种交织在一起，逼迫小霜成长。第十集，当悦悦也钻进小霜的大睡衣，母女俩像大袋鼠和小袋鼠一样动作一致地刷牙，让人想起之前小霜夫妻一起刷牙，只是小霜小袋鼠的位置被悦悦替换，表明小霜渐渐走出樱桃小丸子的童话世界，开始有了朦胧、真实的自我认识。而这时，小霜的工作也由卖成人用品、当钟点工更换到稳定的送盒饭，这是从被动到盲打误撞的成长。

虽然中国式小丸子已经成长，但生活对小霜来说最终（直到21集）也不是完美的，剧本并没有因为小霜是主角就完全偏向她，她没有得到一般人而言的完美归宿。小霜身边的三个男人，最好的已经死去，曾经对自己死心塌地的最后也为人夫，自己喜欢的却又飘忽不定。这就是人生，这就是多数女人的人生。真相，很真实也很悲哀。

好在小霜没有妥协。爱情上，她最终靠近的是"我爱的"而非"爱我的"，虽然选择后者会让生活变得容易很多，这种勇敢和积极的生活态度，对于普通女人尤为不易。

因为不完美不妥协，才有了下一次的期待。相信小霜这个曾经不食人间烟火的人，日后会成为点燃烟火的那个人。

二、再现与表现：仰视的写作态度与俯视的全景镜头

1．仰视的写作态度

《有泪尽情流》在北京创下收视率新高，很多人一次又一次为剧中平凡得不能再平凡、普通得不能再普通的人们感动、欢笑、流泪。故事用少有的低角度的平实和朴素打动了观众，套用《渴望》里的用词——“真诚的生活”，可以说，该剧的编剧是“真诚的写作”。真诚，是一种写作态度，也是一种人生态度。

别林斯基说，“每个民族都有两种哲理：一类是学究式的、书本的、郑重其事的、节庆才有的；另一类是日常的、家庭的、习见的。这两种哲理通常在某种程度上彼此接近，只要谁想描写一个社会，他就必须认识这两种哲理，尤其是必须研究后一种”。编剧倪学礼作为一名大学教授，最难能可贵之处在于他放下架子，把自己的创作焦点对准贫民生活，把艺术触角伸向现实人生，反映普通人的生存状态和他们琐碎而丰富的情感世界。从人性、人情视角切入小百姓的生活，在社会、家庭、婚姻等生活场景中展示芸芸众生的生存本相和生存状态。这种“以物观物”的现实主义创作思想，使创作者的眼睛深入原生态的客观存在，自然地、零距离地展示百姓的柴米油盐、鸡毛蒜皮、悲欢离合。他要让观众先相信这是真的，然后，再去感动他们。

谈到该剧的成功，主演徐帆（马小霜的扮演者）觉得应归功于剧本。“因为剧本本身很生动，做这一行（的人）有很多，可能你是博士都没有用，感性（经验）很重要，他这个剧本写得很完整。一般我们认为好的剧本，它一定是和生活这些东西都累积在一起的，很生动，你要是说干干的就摆在那个地方，可能多好的导演都引不起兴趣，它（剧本）一定跟生活挂钩，细致到每一个环节都是很合理、生动的。”[①]

这合理与生动，自然来自编剧对“平民群体”的准确把握，无论是马小霜、周家文、田立春这些不完美的女人，还是邱一平、马骥、徐临风这些有缺点的男人，个个塑造得有血有肉，栩栩如生。其中最难忘的是大学副教授马骥的自我安慰，在第一集中对他就有很生动的刻画和描写。马骥这个开始冷淡并有些窝囊的教授形象，非常有特点。之后我们也可以看到他的内心的激情。他听到小提琴流泪，也并不是完全阿Q，而且也会打架。人物的缺点不仅不令人生厌，反而让人觉得可爱、亲切和率真，“真见其面目，瑜瑕俱不容掩，所谓本色”。

[①] 徐帆、康洪雷做客新浪聊《有泪尽情流》，新浪娱乐，2005年1月28日。

评价一部电视剧是否成功，要看这部作品中的每一个人物是否都处在属于自己的艺术位置上，是不是马克思所说的“完满的有生气的人”。《有泪尽情流》中人物的成功塑造离不开生动的语言，剧中有众多有趣的、令人捧腹的台词。比如小霜妈说小霜：“工作没了上了半天火就忘了，整天拉着窗帘睡，好像上辈子是打更的。”周家文说：“芝麻大个官，别人打个喷嚏我就得把屁股摔青了，就你们能晕我。”母亲说老二马雷：“整天三吹四哨的，一个屁十六个幌，说不上哪句是真的，今天挣了一万明天就欠了两万。”父亲说：“放屁要能点着火，那硫黄就不值钱了。”马雷听说小霜被大嫂扣工资之后，骂道：“她摆什么谱啊，那老娘们还真想大义灭亲呀，我明个去找她，我要当场扯下她资本家的假面具，撕掉她真奸商的遮羞布！我啐她一脸珍珠霜我！”当然还有邱一平劝马小霜的话：“千万别把领导的话当话听，全当走到马路上听到陌生人放了一个屁，声没了就没了，你不能认真地琢磨这个屁是几分音符。”这些鲜活、市井化的台词，不仅形象生动，符合说话人的身份，而且展示了剧中人的乐观精神，观众观看情绪也不至于太过沉郁。所以整部作品虽然叫做《有泪尽情流》，却没有波澜壮阔的大起大伏，也少有情感的激烈渲染与道德说教，倒是常常让人感受到底层中国人特有的乐天与豁达。

人物的生动除了归功于鲜活的台词，还有众多细节上的设计。比如前面说的刷牙、画袜子，以及小霜常常通过配蓝色袜子来表达自己的思念。还有一个是胳膊——男人的胳膊。

习惯了陈志强胳膊的马小霜，在失去丈夫后的一天，从衣柜里面掏出陈志强的一件大绒衣，抱着坐在床上。看着她默默把枕巾、毛巾被塞进绒衣的一只袖子里面，看着她躺在那只袖子上，像搂陈志强的胳膊一样紧紧地搂着，有一句歌词非常契合此时的场景：“想念你的笑，想念你的外套，想念你白色袜子和你身上的味道……”

对普通女人而言，那些可以实实在在握在手中的，才是真正的生活。比如存折，比如蓝色袜子，当然还有此时虚构的男人胳膊。

2. 俯视、表现的全景镜头

看似浑然天成、不见斧凿痕迹的故事之所以如此打动人心，除去功力深厚的台词和感人细节的设置，我们看到最多的还是编剧真诚面对生活的态度——不是俯视甚至不是平视，而是一种仰视。

尊重并且仰视。这是人生也是写作的态度。

与之相对应，导演除了大量使用平视的镜头与中景再现剧本的平民现实主义以外，偶尔，也创造性地使用了一些表现主义镜头。

我们可以将 11 集、19 集、21 集里遥远的小霜与徐临风的电话称为“爱情对话全景”——其实也不知道叫不叫爱情，只是因为同处一个画面通话。

第一次(11集),小霜家电话铃声响,小全景:

马小霜从屋里跑到客厅接电话:“喂。”当话筒里面响起“我是徐临风”的声音,徐临风本人也走进小霜的画面,四周的灯同时暗了下去,背景漆黑,只有人物是亮的。前景接电话的马小霜和后景走来走去的徐临风,二人就在同一个画面里通电话,通话内容虽然只是经理关心员工的身体,以及员工请教经理着装之类,但这与《青衣》里舞台表现性用光相似的镜头语言已经令人感到二人关系另有深意。

第二次(19集):

全景。小霜穿着红色棉衣在贴着封条的公司门前徘徊,廊灯将夜色照亮。手机响,马小霜接电话。她说话的声音发颤:“喂,徐临风吧。”随着画外巨大的关灯的声音。小霜处于一片漆黑之中。

近景。徐临风(蓝色):“小霜,你还好吗?”

近景。画外开灯的声音,马小霜(红色):“不好,一点都不好。”

近景。徐临风:“怎么了,哭了?”

近景。马小霜抽泣出声:“你在哪儿呢?”徐临风画外音:“我在深圳,一周以后才能回去。”

全景。两束交叉的蓝色追光打在两个通话的人身上,这一次,后景是不动的小霜,前景是移动的徐临风,“公司的事我都知道了。你再好好想想,我觉得这里面有问题,肯定有问题。”马小霜抽泣、蹲下:“我现在心里乱得很。”徐临风:“你先别乱,引起食物中毒的盒饭你见到了吗?”

近景。马小霜:“见到了。颜色和味道跟‘白领’的差不多,可他们的海带是用福尔林泡的,我们从来没用过福尔林呀!”

几个近景对切以后,又回到二人“爱情对话全景”,当徐临风说:“我挂了,啊。”打在徐身上的追光“啪”的熄灭,小霜身上的灯光也随之熄灭。

灯光再次亮起,是小霜自己站在飘雪的夜里。

第三次(21集):

周家文和邱一平结婚的晚上,小霜失眠,独自喝酒,始终不困。当她命令自己“困困困”时,屋子里是橘黄灯光下的近景。而当她倒到床上,拿起电话,顺手拨号,变为蓝色追光,镜头从小霜的小全景升起来、拉开。两束蓝色追光,两个相距遥远的人又处于同一画面中,这是小霜和徐临风二人最后一次“爱情对话全景”。

非现实的蓝色追光、非现实的通话全景加之徐临风这种游移的通话身影,镜头语言表明即使二人有爱情,很可能也是非现实的。

除了虚幻的“爱情对话全景”,表现性全景镜头还经常出现在盒饭加工车间。把加工车间设在宽阔高大的旧教堂内,既好表现,又有意味——在曾经有无数心灵祷告的地

方，卑微的人们正制造着肉体必需的食物。所以每当故事从加工车间开始，镜头也总是配合着从俯拍的全景开始，排风扇里旋转不停的光线增加了舞台效果，似乎上帝正在俯瞰芸芸众生的市井闹剧。

一边是世俗文化的写真与放大，一边是观众寻找优越感的收视需求；一边是仰视生活、特写琐屑的创作态度，一边是俯视、表现的全景镜头。内容和形式、编剧和导演这两个艺术形式创造者的默契配合，相得益彰，才使得《有泪尽情流》这场市井苦情剧、这场人间烟火朴素而绚丽地持续绽放，既苦涩又浓香。

三、四个女人一台戏

剥开市井剧、苦情戏、平民的现实主义等大帽子，《有泪尽情流》最打动人的其实是几个女人，女人的命运以及她们的友谊。“这部戏说了四十岁女人的感受，因为这个年龄的女人，她有一种惶恐感，因为她这时候发现容颜已衰，回头率也降低了，她有一种脚不着地的感觉，这个故事写了这个年龄段的几个女人，她们的生活，她们的家庭，她们之间的那种关系，她们每个人的人品，以及她们每个人内心深处最美好的一点。几层关系加在一块，说了这么几个女人的故事。”[①]

马小霜、周家文、田立春还有郑秀水是四个四十岁左右的女人，电视剧一开始抛给她们的难题是“工作只留两个”，于是猜测、讥讽、钩心斗角甚至各自不择手段等人性的弱点浮出水面，成为她们与命运抗争的工具。但是，一旦一方有难，在不损害自身利益的前提下，她们又都纷纷无私地施以援手。比如现在，刚刚打完架，周家文夺门而出，电话铃响了。马小霜接电话，得知周姐的丈夫发高烧，田立春立马背着病人去医院。这四个有着各自私心的女人，在共事（无论在光明店还是白领盒饭店）时都矛盾百出。而当她们矛头一致——下岗、贫穷，抑或是对付自私小气的男人，就结成了强大的阵线联盟。剧本对马小霜、周家文、田立春刻画得很细致生动，对郑秀水则略写，台词不多。她们在一起面对共同的“敌人”时，就像一种民间曲艺形式——三句半。

这四个下岗女工让人想起《欲望城市》里四个纽约女人——如果她们不在饭桌旁和床上，那么就一定是在去饭桌或者那张床的路上。

这边是纽约的单身女人讲男人，那边是中国的已婚女人要生存。这四个与那四个，虽然外形、素质、状态天壤之别，但都有本质的共通之处——年龄，以及这个年龄的女人遭遇的生活难题！《欲望城市》里的难题男人，那些古怪的、甚至连像样名字都没有的男人，连同那些飘来荡去的幸福，总是眼看要抓住却最终溜掉。《有泪尽情流》何尝不是：丧

---

① 徐帆、康洪雷做客新浪聊《有泪尽情流》。

夫、瘫夫、“喝酒”夫、“不行”夫，有夫不如无夫……电视剧第二次看时，窗外正飘着 2005 年的第一场春雪，白色渐渐将树枝覆盖，而窗前的电视里正细致地演绎着几个女人的命运，阳春白雪、下里巴人，下岗女工，饮食男女，意境的对比让人感慨不已。

当然不只是感慨，还有别的。

第 4 集，四个下岗的女工在地上打滚；第 9 集，借钱赎回“婚托”小霜，运动镜头展示四人梦想——养老院的理想，镜头升起来，是大片希望的绿色；第 14 集，田立春说郑秀水买了二手编织机，只能白天织，眼睛花了。马小霜问：“花了？”20 集，周家文在海边大喊：“瘫子，走好。”小霜紧紧拥抱她，短促的镜头里是一闪而过的周家文白发。最后一集，小霜来到养老院，田立春买了一堆便宜卫生巾，周家文说：“你还有哇？”田立春的手停在了半空，表情茫然……

记得前不久，大家还在分抢小霜领来的避孕套，而现在，工作没了，“那个”没了，男人也没了。

不是一次，而是一次又一次，似有针扎进内心的最柔软处。一下，一下，然后再一下，是很久未有过的疼痛，那感觉，就像歌词：“女人如花，花似梦。”也像田立春的台词：“女人说老，哗啦一声就老了。”

眼泪就是这么来的。

《台湾往事》:淡墨山水,乡愁四韵

片名:《台湾往事》

原著编剧:张克辉

改编编剧:黄 丹

导演:郑洞天

摄影:马 宁　李文胜

主演:蒋雯丽　冯汉元　王雪菁　小林龙夫　崔 林

中国电影集团公司北京电影制片厂、电影频道节目制作中心、青年电影制片厂、北京紫禁城影业有限责任公司　2004 年出品

故事简介:

影片以主人公林清文在台湾时期的成长经历为主线,通过对祖父、父亲、母亲、阿美、阿忠、秀子、武夫等人物的思想、行为和命运的艺术表现,展现了一幅生动细腻的台湾乡土生活的长卷,演绎了动荡年代台湾人民荡气回肠的亲情、友情、爱情、故土情和民族情。并借着直至 20 世纪 80 年代阿文一家的悲欢离合,表达了对结束两岸隔绝、实现祖国统一的由衷期盼。

看郑洞天导演的新片《台湾往事》,就像在听台湾人罗大佑用细腻精致的木吉他编曲的《吾乡印象》:"古早的古早的古早以前/自吾乡左侧延绵而近的山影/就是一大片泼墨画/紧紧地贴在吾乡的人们的脸上……"又宛如欣赏一幅流动的台湾乡土生活淡墨长卷,朴实而悠长。每进入一个段落,就像展开一幅独立的画面,淡淡的叙事,淡淡的色彩,淡淡的话语,淡淡的表演,却共同编织了一种浓密而炽热的怀乡情绪,一段对往事的幽深绵长的回忆,从而体现对历史的揭示和反思。

作为人生和社会的过去时的往事,常常都带有怀旧、乡愁、回忆和历史的色彩,记忆中的事件因为要保留整体感觉而略去一些细节和不重要的部分,呈现出朦胧感和陈旧感。用比较形象的造型语言来说,因为是对历史发展过程中所发生的事件的提炼、加工、

浓缩，和带有主观性的表现，所以往事应该是一幅写意的淡墨山水国画，而不是一幅写实的古典油画。可以看出《台湾往事》从叙事结构到整体基调都力求达到“往事”的风格。比如：整体事件的选取，转场过渡的干净利落，人物生与死的表现，造型语言中影像象征符号的确定等等。但令人遗憾的是，有些具体造型语言的运用和画面的表现手法、手段不尽如人意。其实，这样一部具有典型“往事”风格样式的影片，给造型处理提供了很好的发挥条件，如果抓住国画淡墨山水的意境来做文章，应该能拍出风格鲜明独特、引人入胜的视听佳作。

录在开篇的《吾乡印象》八分多钟的曲子里，罗大佑加入了胡琴、月琴、巴乌等传统乐器，层层叠叠的音效与吟哦式的唱腔一起构成了台湾标志的声音。与之相仿，《台湾往事》也因借鉴许多传统中国的造型表意语言，而使影片形成散文化的迷人意境和韵味。在这些中国标记的影像符号中，最突出的就是水、树、书法和粽子这四种，正好让我们借罗大佑歌曲的题目，将其称之为《乡愁四韵》造型语意。

一、流动之水：一幅乡土生活淡墨长卷

影片中出现最多的水的符号就是雨水。

第一场大雨带来了主人公阿文。

第二场大雨是在阿文回家说日语，母亲发火，倔强的阿文跑掉之后。

全景。僻静的街道下起了雨，全身湿透的阿文远远地跑来。

近景。阿文躲到一个门洞里，一把伞的一角进画，阿文抬头看去。

中景。母亲站在他跟前，静静地看着他。

夏天的雨，南方的雨，来得总是突然而又猛烈，白天还阳光明媚，夜晚就迎来了画外的雷雨声和画内的不速之客。

全景。三个日本人分坐两边占据了堂屋，呈山雨欲来风满楼的威严之势。

全景。母亲给父亲撑开一把伞，然后目送他走出大门。

第三场大雨就这样无情地带走了父亲，父亲还会回来，但已不是原来那一个。大雨把父亲勇敢、热情、快乐的品质冲刷掉，风流总被雨打风吹去？

第四场雨，会带来另一位不速之客——身骨健硕、穿蓑衣斗笠的天宝，无论身份还是情感，他都只是一个局外人，只是一段插曲。

每一场雨，都下在夜里；每一场雨，都会带来新人或带走旧人；每一场雨，都是一个开始或结束。

因为电影本身在情节上没有大起大伏之处，只是以小事件的积累、内敛的表情和清

淡的画面来铺陈往事，所以雨这个造型符号，在影片叙事中起到了标点符号推动和转折的结构作用。夏天夜里突如其来的雨的出现，也给工整朴素的影像增添了韵味和节奏，使其呈现出中国山水画的湿墨——也是淡墨——风格。

“天下莫柔弱于水，而攻坚强者莫之能胜。”在热爱水的老子眼里，水代表了朴实、谦逊，它貌似柔弱，却能溶解掉最坚硬的铁。而水的性情品格，不恰好是“母亲”一生境遇和处事方式的写照吗？她总是那么温和、内敛，能方就圆，从不固执。但，又是那么严厉、果断、有力，并且始终从容。

“水深则缓，流浅则激；深缓蓄强势，厚积而薄发。”于是，以淡墨写风物、以风物寄情怀的《台湾往事》整体感觉就是一条静水深流的大河，它汇集雨水、海水、泪水、血水等水脉，历经海峡两岸蜿蜒流转，从 1928 年到 1985 年五十多个寒暑，通过一个普通台湾家庭的悲欢离合，演绎了一段动荡年代的亲情、友情、爱情、故乡情和民族情。所以，如果摄影师能以凝固而非滞板、灵动而非零乱、沉静而非沉闷的思想的镜头，创造性地表现导演所理解的人物、景语和情语，如雨夜的堂屋、中日思想发生冲突的院落等等，并运用剪除、省略或放大的手段来完美每一段、每一个画面，使其表达的意味更具意象化、象征性，这样才会与影片本身所营造的诗意风格更相符，并让清淡的故事更舒展。

二、全景之树：一场没有年轮的绿色乡愁

“问我祖先来何处，山西洪洞大槐树”的歌谣告诉我们，中国人都是一棵树下的后代。小时候，听奶奶说：咱天下人的老家，都在一棵大槐树底下。这棵大槐树，在山西洪洞县。凡是从大槐树底下来的人，儿孙们在脚的小指甲盖上，都有一道纹。

在《台湾往事》里，大树——这里是巨大的榕树，是个很重要的造型象征符号，它代表根深叶茂、繁富浓密的乡愁，也代表大树底下好乘凉的完整、庞大的“母爱”。

所以在一开始三个关于水的镜头之后，就出现了影片非常重要的另一个象征符号——大榕树。大榕树下，阿公给一个村妇把脉，用一杆细细的狼毫慢慢地写着药方。接着，祖父送走老妇，招呼旁边静候的另一位老人坐下，给老人把脉。

这时候，朴素的村庄、生动的田野和大树底下表情内敛、沉默的人们一起，构成一幅祥和、宁静的乡野生活图。但是，接下来的全景里，半个自行车轮子进画，破坏了和谐的画面。中景里，日本警察贞吉满脸堆笑地用日语打招呼，语言和画面都与前者的“静”格格不入。警察贞吉和他的儿子武夫都骑车，自行车这个运动的道具使日本人与脚踏实地走路的中国村民形成二元对立局面。

如果运动的红——在警察局升起以及在自行车上流动的太阳旗的红，是使人疯狂的颜色，那么大树的稳定和大树的翠绿，就是让中国人安逸的颜色。

大树底下，全村人快乐地看戏；树上，还有顽皮的孩童。之后，有母亲荡秋千时好听的笑声。大树，不仅见证了乡村的和谐快乐，还第一个送来吉祥的消息——那一天，日本人走了，台湾光复了，爆竹声里叠化的第一个镜头就是火树银花的全景，远处夜空的烟花把古榕树的华冠衬得那么壮美。

大树，首先是母亲的象征。

《台湾往事》中，虽然没有岳母刺字、精忠报国的大起大落，但母亲这个整部影片的情节连接者也是最重的角色。蒋雯丽内敛的表演风格与影片的古典审美倾向十分相符，她饰演了忠贞、坚忍、善良、无私又深具大树美德的母亲形象。母亲深知环境的内在险恶，坚强地担负起责任。她显露着中国人特有的骨气与行为分寸，在日本村长面前决不按日本人规则行事，抚育孩子时外在严格、内里温厚，这些都表现出中国人独特的坚韧与不屈的大树精神。

大树，还是不言而喻的故乡象征。黄河长江水的子孙后代，像一片片树叶，无论在哪个地方摇曳，它的最终支点仍然扎根于它的根茎——中国。

来看一幅古典山水图，还记得祖父跟阿文在“清河衍派”的大门前讲古吗？祖孙两人在草丛间漫步，阿公遥望远方，远方有树，指着一条回乡的路。背后是牌匾，对岸是故乡，乡情在此间弥漫——乡情，真的是绿色的。而阿文那童稚的问话也有很多味道：“要翻很多的山吗？”这本应是一个非常抒情的段落，它让我们想起侯孝贤《童年往事》里祖母带着童年的阿孝去找寻回内地的路，之后是自己通向天堂的路。

此时，镜头如果拉远，镜头如果默然，镜头如果沉着，天地间，芳草延绵，祖父与长孙遥想远方……这会是一首现成的席慕容《乡愁》里的诗句——在她的诗里乡愁与树是画等号的：“故乡的歌，是一支清远的笛/总在有月亮的晚上，响起/故乡的面貌，却是一种模糊的怅望/仿佛雾里的，挥手别离/离别後/乡愁是一棵没有年轮的树/永不老去……”遗憾的是，摄影手法零碎和混乱——全景之后，近景的正反打意在突出人物表情——是的，这时阿文的表情很美好，但这种突出破坏了影片此时此地和谐而略带哀伤的意境。我们的意思是，如果摄影机能独立思考，是能更好地营造出“诗中有画，画中有诗”的古典韵味的，这种摄影的遗憾在本文的后面还会举例说明。

三、黑白书法：一次中国特色的命名方式

毛笔的产生，首先引来了中国文化史上一场书写革命。与以前用刀将字刻在甲骨、铜器上相比，用毛笔写字要省力得多。毛笔蘸上墨汁，在竹片、丝绸和其他物件上书写，可粗可细，可方可圆，十分灵便，因此推动了字体的演进。毛笔的产生，还引来了一场艺术革命，从此，毛笔成为中国古代绘画的主要用具。壁画、帛画和漆器图案，以及后来的

国画，都要依凭毛笔绘成。电影，也时常将毛笔作为一个有意味的象征符号。

《台湾往事》中使用毛笔书写这一文化符号，表现祖父对孙儿的中国特色式命名。

第一次：

大特写。宣纸上毛笔游走三个字：林清文。画外祖父对父亲说："就叫这个名字吧。"

全景。祖父拿起写着名字的宣纸，在到祖宗牌位前拜，父亲站在一边。

第二次：

大特写。又一张宣纸还是祖父的毛笔写下三个字：林清仁。

小全景。祖父拿着宣纸，起身走到祖宗牌位前拜。父亲把在椅子上看祖父写字的阿文抱下来，父子二人肃立一旁。

第三次：

大特写。祖父颤抖的手写下三个字：林青黛。祖父写完，缓缓地放下毛笔。

全景，升。祖父拿着写着名字的纸，到祖宗牌位前拜。桂嫂扶着坐在一旁的母亲站起来，接过祖父手里的纸，在祖宗牌位前拜。站在一旁的阿文和阿仁看着祖父和母亲。

这三次白纸黑字的毛笔字书写，镜头极其相似——都是由一个构图相同的特写和一个全景组成，在大特写里我们可以看到同样的纸的纹理和墨的浸润，内容却完全不同。第一次，林家迎来长房长孙，林家两辈男人在堂屋都神清气爽，祖父仙风道骨自不用说，父亲也穿得那样整齐，这次命名如行云流水。

第二次，命名时多了一个小男人，正是他的惹祸让母亲早产，这次命名多了些洇湿润透。

第三次，家庭的顶梁柱父亲已经不在，祖父也要失明。母亲来到堂屋，从此，她要肩负起一家之主的职责，小小毛笔似有千斤，让祖父的书写那么沉重。

"三"似乎是《台湾往事》重视的数字——三段式的故事结构使影片具有多棱镜的功能，而在阿文成长的途中，除了三次书法命名，还有三个男人的死亡。

父亲的死干净利落：第二场垂钓戏回来的那一天，父亲又因为遇到太阳旗而失态。回家，阿文倚在门框上看母亲给父亲喂药，镜头一转，就已经是海边送葬的队伍。很喜欢这个干净利落的转场。其实，早在那天，当父亲从高高的台阶走下来，看见太阳旗，失态，发出恐惧的叫声，那个正直、勇敢的父亲就已经死去了。

朋友阿忠的死也那么突然。之前，在海滩边的石头上，阿忠还满怀羡慕地打探着阿文爱情的状态，一下子，炸弹就带走了对初吻无限期待的阿忠的青春与生命。之后，镜头从全景、中景到远景，来寻找儿子的母亲一把将阿文搂在怀中。阿文撕心裂肺地恸哭着："阿忠死了……阿妈，阿忠死了……"母亲更紧地搂着阿文，眼泪不住地流淌。她轻轻拍

打阿文的背，幽幽地哼唱《摇子歌》。远处，是一望无际的海面，画外是阿文的声音："就在那一天，我长出了胡子。"

阿公的仙逝，应该是他自己的意愿，他顽强地等到了台湾回到祖国的那一天。

从影片开头祖父在白纸上为阿文命名，阿文经历了三个男人的死亡。等到阿文书写墓碑——用毛笔将阿公墓碑上的名字改成黑色，阿文就这样长大了。这种在影像语言上有始有终的中国式书写命名，记录了一段完整的青春——也是台湾的成长过程。

而成长，原来，是一件那么痛苦的事。

四、特写之粽：一种外表朴素内心火热的母爱

把"粽子"作为第四个中国乡情符号。

影片中，包粽子的场景出现了两次。第一次是母亲一边哼着台湾民谣《耕农歌》，一边独自包肉粽。

特写—近景。从挂在灶房中的一串粽子摇到母亲的脸。母亲拿起两张粽叶。

特写。母亲的手卷起粽叶，放入炒过的糯米。

近景。母亲的脸。

特写。母亲放入肉块，又填上一点糯米。

近景。母亲把包好的粽子往挂着的一串粽子上捆。

特写。母亲捆粽子的手。

这本是一系列很"中国"、很诗意、很流畅的动作，但摄影机将镜头分割得太零碎，特别在手沾上了一些湿湿的米时，镜头给了特写，没有突出美感。

第二次是最后相见那场戏，因为阿文小时最爱吃粽子，到日本时，母亲特意带来粽子的原料，手把手地教儿子包粽子。"细节里面有神在"，这个镜头是有生活来源的，很感人。

肉粽，南方独特的食品。有人说，粽子的内心丰富复杂（它包含花生、芝麻、鲜肉……），却只用薄薄的一层艾叶朴素地包装了自己的一生，它代表一种饱满的思念，代表外表平静内心炽热的母亲和她们赴汤蹈火后的沉静感情。所以，在影片中，对这个代表乡情和思念的符号，应该用大特写把粽芯、粽叶以及紧密包裹的动作拍出质感，拍出情感，拍出广告一样的唯美画面。试看马来西亚华侨诗人游川的《粽子》："妈妈是没读过书的农妇/不懂离骚不识三闾大夫/只一心一意将自己投入/用宽大的竹叶/将散疏疏的糯米以实包住/兰心细细地裹，巧手实实地缚/一投不投入江河/投入沸腾大锅/在水深火热里/熬炼出成熟的我们/团团结结的粽子。"诗中有画意，而我们关于"粽子"的画面因为缺少

设计而失去了一些诗意。

另一场与粽子有关的戏很重要。阿文提着粽子跑到天井,阿公在天井里看书,母亲在后面追。这是全景。母亲说:“烫到没有?先跟阿公认字啦!”全景变成中景,把阿公排除在画外,阿文站住,嚷嚷着反驳道:“学校都讲日本话,学中国字有什么用!”当父亲进门用日语说“我回来了”,变为小全景,阿文看了一眼父亲,说:“阿爸也讲日本话,你是不是也不让他吃饭?”母亲气极:“拿鞭子来!”阿文生气地把粽子扔在地下,跑出门去。然后分别是阿公、母亲、父亲的近景反应镜头。

看第一遍时,我们一直在想:为什么侯孝贤的《童年往事》会有强烈的空间感,而《台湾往事》有时候会稍显平面化呢?重新看这一场重头戏,知道了答案。当中景把阿公排除在画外,就很为这个画面可惜。本来是好好的大全景,可以沉着地观察各人的关系和反应,为什么一定要先排除,然后再弄成碎碎的正反打镜头强调反应呢?这种刻意可以说在很大程度上影响了影片的诗意。同样是清淡故事、散文化叙事,《童年往事》的摄影不同,速度舒缓,节奏从容,画面安静完整,偶尔才左右动一下,多数都是静止的一点透视构图。“维持时空完整性的呈现,其高度真实性逼近纪录片,散发出朴素的魅力。”[①]另外,在韵味的营造上,《台湾往事》的摄影机也稍显急躁、不流畅。也许,对摄影师来说如何营造往事的风格,或者,如何营造风格化的往事画面,是一个难题。

另外,影片还存在以下几个问题:总体色调的把握不够确定和突出,全片色彩基调与影片的“往事”风格不够协调,缺乏主要的色彩倾向和色调设计;镜头过于“写实”而欠缺“写意”;画面比较“干涩”而不够“湿润”,更像木刻版画的硬朗而缺乏水墨画的那种洇湿效果;镜头运用与运动更具“白话”而非“诗意”,影像更多的是在叙事和纪录,缺少表现和象征。特别是在怀孕的母亲拖着阿文迈进家门往堂屋走那一场,知道大事不好的阿文拼命挣扎。这里运用了一个由全景到中景、手持摄影拍摄的晃动镜头。这样一个很不稳定的手持拍摄镜头全片只有一个,既非《有话好好说》里极致运动造型风格的追求,也非《紫蝴蝶》中动荡年代象征性镜头外化的表现,就像一块补丁一样显得突兀和莫名。

结 语

离不开故乡水的沈从文先生曾说:“值得回忆的哀乐人事常是湿的。”雨水或海水,大树、书法、粽子,这些影片中的标点符号、抒情符号,就这样和三段风雨、三次垂钓、三次死亡一起讲述了令人流泪感怀的《台湾往事》,营造了“湿湿”的水墨影像风格。

也许随便一行古文,一帧书法,一幅绘画,一曲音乐,一折戏曲,一项武术,一种民

---

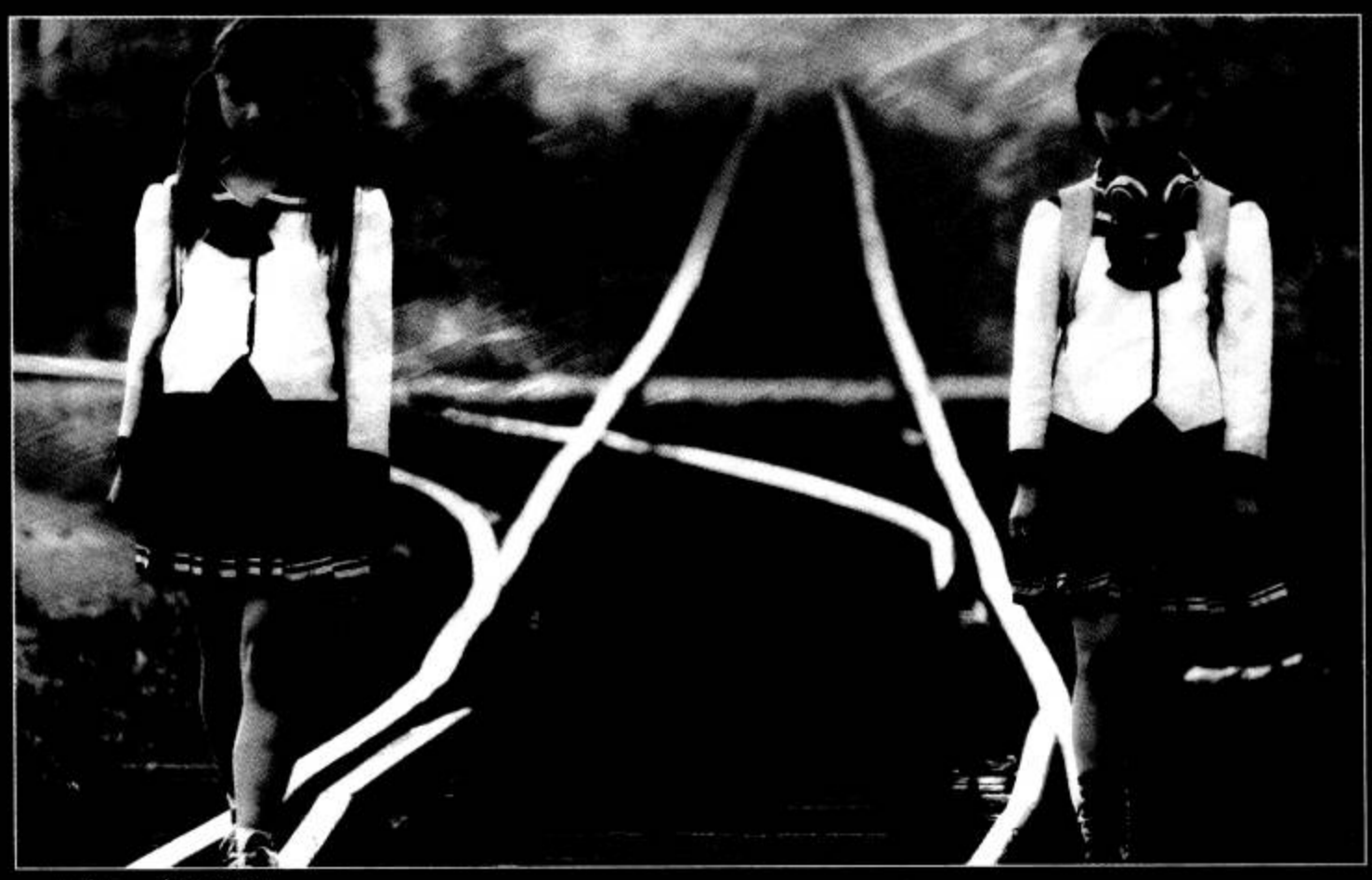
① 海上猫:《戏梦人生,人生如戏》,《独立精神》第1册,21页,北京:现代出版社,2001。

俗，一具陶瓷工艺，一宗美食，一品茶酒，一方园林，或者一盆花卉，都能唤起人们对故土不倦的追寻和与生俱来的眷恋。《台湾往事》成功地选择了四种深具中国传统意味的文化造型符号作为乡愁的物质载体。其实，在影片当中，还有一个门框的镜头，它只出现了短短两次，却含义深刻。第一次，是少年阿文倚在门框看母亲给父亲喂药，在父母的镜头里，给了三次阿文倚在门框的近景，这样，母亲温柔而有力的形象一定会长留在少年的记忆里。第二次的门框，是全片最后一个镜头，母子位置互换。近景中，老年母亲倚在门框上，眺望远方。儿子去了远方，远方是故乡。

那是一个永远等待、期盼的近景！

第五章

风　格



• 《夏天，有风吹过》

曾念平：形式即内容

王家卫：浮光掠影中追忆似水年华

杜琪峰：黑色在黑色之上

梁明：心灵化的摄影机

陈可辛：从《甜蜜蜜》到《如果·爱》

风格(style)一词自然是衍生自“stilus”，这是罗马人的书写工具，他们所说的“accomplished style”就很接近于后代人所说的“流利的笔”。《辞海》里对风格的定义是：“指作家、艺术家在创作中所表现出来的艺术特性和创作个性。”

法国著名评论家布封认为：“风格即人。”中国古代文论也认为：“文如其人。”

当然，人是第一位的。没有人，风格无从谈起，艺术家个人的气质、思想、感情、美学观点、艺术趣味乃至他的国家民族、人生经历、生活环境等等都是对风格形成而言不可缺少的因素。但是，风格最终是体现在作品里的，要从艺术家创作时使用的最基本的手段和技巧出发去分析他的风格特点。例如分析一个画家的风格，要去考察他绘画的色彩、线条、构图；分析一个作曲家，要解读他音乐中的旋律、节奏、复调、和声；分析一个小说家，就要专注于他作品的情节、语言以及叙述方式……这些手段和技巧是一个艺术家表达个性的媒介，只有从这些出发才能真正把握一个艺术家的艺术风格。

傅雷在《世界美术二十讲》中第三讲的题目是“波提切利之妩媚”——这个“妩媚”即风格。他认为，波提切利的人物具有一幅妩媚(grace，可译为妩媚、温雅、风流、娇丽、婀娜等义，在神话上亦可译为“天女散花”)与神秘的面貌，世称“波提切利之妩媚”。①

一般来说，风格也是一种缺点。因为特殊的地方通常也是作品的缺点所在。特殊之处对于艺术品来说，就像怪癖对于个人一样，它能够使一个人更容易被区别开来，但通常是一些不良之处，而且在别人眼中实际上也是非正常状态。必须承认，人们通常都不会去指责具有特色的风格，无论出于新颖，还是的确因为个人性格特点的怪异。相反，特别的风格总能够打动人心，令人愉快。在绘画历史上有两种截然不同的风格，一种是庄严崇高的，一种是华丽和富有装饰性的，每一种风格都取得了自己的独特成就。尽管两种风格的组合能够构成某种合成的风格，但是这种风格很可能比不上组成它的两种风格中的任何一种。伟大的风格是能够独自屹立的，它不需要而且也不允许被添加进低层次的美。②

其实风格并不是事物的外在部分，而是与我们的心灵直接相关，决定我们的心灵结构的。或者换一种表达方法，它决定于我们灵魂的构架。风格与想象和感情紧密相连。

关于电影以及摄影风格，美国电影理论家大卫·波德维尔和克里斯汀·汤普森在技巧层面上给出了定义：对特选技巧的

---

① 傅雷：《世界美术二十讲》，51页，北京：生活·读书·新知三联书店，2000。

② 雷诺兹：《艺术史上的七次谈话》，140页，北京：中国人民大学出版社，2004。

统一的、发展的、意味深长的运用称之为风格。手段和技巧是一个艺术家表达自己个性的媒介，我们也只能从这里出发才能使我们对一个艺术家风格的把握更具有说服力。

电影摄影师与导演的个人气质、爱好、才华会在他的几部作品中不断地出现，形成独特的影像风格。

曾念平电影摄影作品中既有写实主义朴素厚重的沉着力度，也有表现主义极尽斑斓的光影书写。而无论故事如何变化，他始终都能找到贴切的造型手法最大限度的凸显其内在含义。他认为，从创作的角度出发，形式即内容。

属于中国“第五代”电影人的梁明，与曾念平的创作轨迹有相似与相异之处。美，是梁明电影摄影中永远的主角。从 1997 年《黑眼睛》对美的探讨，到《女帅男兵》对运动美的感知、提升，从 2004 年《两个人的芭蕾》里的色彩象征诗化美感，到 2008 年《夏天，有风吹过》的美的和谐咏叹调，一部部、一步步，梁明摄影之美从外表的视觉语言逐步内化、象征化、理想化，并最终抵达心灵深处。对他而言，美也许不是电影唯一的本质，但一定是电影的品质。

王家卫电影探讨的永远是断裂、游离的记忆和时间之流，是遍历无数含混的碎片。摄影师杜可风寻找到绚烂斑斓的表现主义造型语言来传达这种断裂的时空观念，从而形成了风格化、形式感强烈的王家卫式影像。

形式感强烈的还有杜琪峰电影。从《一个字头的诞生》开始，杜琪峰就将“黑色”作为自己电影的底色。不管故事发生在白天还是黑夜，不管人物命运走向新生还是死亡，他的影片注定要在暗调之中见其力量。

如果说，黑色是“道”，是杜琪峰不变的影像态度，那么陈可辛则“专情”于关于“爱”的探讨。从《甜蜜蜜》到《如果·爱》，他的所有影片都执著于一种类型的生产，那就是爱情、亲情、友情等情感题材的创作，特别专注于爱情。从纯蓝到深蓝，从光线之金到物质之金，色彩还是那是那个色彩，只不过意义已经完全不同。

如何用镜头，如何用光线、色彩、运动、时空造句，一切因人而异，风格由此产生。

曾念平:形式即内容[①]

一部优秀的电影必定是形式与内容的完好结合。从电影美学的角度出发,形式与内容密不可分,本身就是一个整体,并非内容决定形式或者形式大于内容。然而,"这两个术语对艺术的各个特殊方面暂时加以区别以便进一步探讨是有用的"[②]。这种探讨同样适合于电影艺术。将形式与内容剥离后,我们可以将故事归结为文本的内容,而叙事技巧、影像风格、声音处理等手法构成展示故事内涵的外在形式诉诸观众。作为视觉艺术的电影,影像风格是其最为显著的外在形式。

因此,故事内容与影像风格的契合程度决定一部电影的优劣水平。有的电影尽管摄影华丽,却难掩其故事的苍白乏味;有的电影故事精彩、寓意深刻,然而摄影造型的运用上却没有表达出其精髓,这也是一种遗憾。塑造影像的目的在于最大限度地把故事的内涵呈现于视觉感知,甚至把隐喻象征等一些形而上的晦涩观念以视觉形式呈现。这就要求摄影师运用光线、色彩、影调、运动、角度等各种造型手段营造出与故事内涵互为支撑、相互彰显的视觉情境,这些构成中也包含着摄影师对故事走向、人物性格、情感脉络、叙事风格、隐喻象征等剧本内容的深刻思考,折射出其个性化的艺术思维。当我们翻开中国当代摄影师的卷宗,曾念平的电影摄影以其锐意创新的先锋姿态和风格化的影像诉求进入我们的视野。

曾念平的电影摄影作品既有写实主义朴素厚重的沉着力度,也有表现主义极尽斑斓的光影书写。虽然他的摄影风格在每一部作品中都不尽相同,但不难看出,故事是其最为本质的造型诉求。从《血色清晨》到《红粉》,从《恋爱中的宝贝》到《门》,从闭塞乡村矛盾力量的纠结到烟雨江南细腻婉转的情感描摹,从充满拼贴质感的后现代都市爱情游戏到魅影重重的诡异山城中异化的主观情境,他作品中的故事都充满了无尽的变数。换句话说,故事没有停留在单一的类型。而曾念平与众不同的是,无论故事如何变化,他始终都能找到贴切的造型手法最大限度的凸显其内在含义。所以,当提到形式与

---

① 此文由梁明与万子菁合作。

② 路易斯·贾内梯:《认识电影》,6页,北京:中国电影出版社,2003。

内容的结合关系时，他认为，从创作的角度出发，形式应该是适合于内容的。对于形式与内容的关系，通常的提法总是诸如形式必须服从内容，形式不能大于内容等等，这有些偏颇。二者不应该被假定为一种对立的关系。在一线创作的时候，也不会考虑太多形式与内容的关系问题。

曾念平直言，他一直思考如何把想要表达的一种理念或者是内容变成视觉语言体现出来，并且最大程度地传达给观众，这其实是一个途径问题。应该衡量传达的途径和表达的内容是否适合，如果不适合，那么二者的关系是分离的，形式的力度再大也没有用，形式感再强也是徒劳。所以，以故事叙述为主导时，影像需要给影片整体艺术水准加分，剥离二者或突出形式感而忽略内涵都只会给影片减分，一旦二者结合得密不可分、缺一不可，就是加分。从单个作品中解析，也不难看出其在造型诉求上的良苦用心。

一、《血色清晨》

——“视觉的东西能传达给观众一种直观的感觉，当人物出现在这样的环境中，他就是带着很多的力量、很多的故事来的，这就是造型的力量，形式的力量。”

《血色清晨》是曾念平电影摄影作品中具有代表意义的文本。故事改编自加西亚·马尔克斯的作品《一桩事先张扬的凶杀案》。虽是从南美光怪陆离的情境中移植，影片却略去了魔幻的元素，以经典现实主义的姿态反衬愚昧的原始力量和现代文明的对比，呼唤处于懵懂中的道德救赎和稳定的法制秩序。基于现实主义的厚重主题，影片呈现出一种暧昧的写实主义影像，所谓暧昧是指写实主义基调中掺杂着顽强的个性化造型标签。从整体来看，影像是写实的，运用自然光效，摄影机运动沉稳缓慢，节制的使用色彩，没有突兀奇特的角度变换，景别序列以中景、全景居多，以此突出特写的分量。然而从局部来看，我们却发现许多独具匠心的造型寓意：一堵堵黝黑古旧的墙组成封闭愚昧的世界，一条条具有岁月质感的巷道和毫无出路的窒息空间；山路迎亲的场景中，运用构图使山丘、土路占据画面的大部分面积，而把人物限制在与天空相连的窄小的画面上方，或以巷道中的车辕为前景占据画面的三分之二，形成对人物压制的构图；红杏在山路上自杀前一个急速的变焦镜头运动，把周遭的环境骤然放大在画面中，强调空间的挤压感。

在提及这些影像造型运用时，曾念平希望强调某种力量感！

墙、道路，它们本身就会说话，本身就是内容。可能大多数的观众在观看的时候并不能立刻清楚地解读这些画面的含义，但是这种视觉的东西能传达给观众一种直观的感觉，当人物出现在这样的环境中，他就是带着很多的力量、很多的故事而来，这就是造型

的力量，形式的力量。

从这个观点出发，不难得出这些造型潜藏着隐喻，喻示着封闭愚昧与知识文明的对抗，喻示着对文明朦胧的向往在毫无通途的空间中被扼杀，喻示着法制失衡的旧有道德空间中个体存在的荒谬。故事的深层主题决定了造型手法上的倾向性，而影像本身给影片增添了叙事以外的厚重感，折射出创作者用影像来挖掘故事内涵的思考。曾念平认为《血色清晨》是一个非常冷静但是很残酷的故事，虽然是一个写实的题材，但是这并不意味着摄影就没有创作的空间，这当中也需要融入摄影造型方面的思考。为什么要做出这样的有力量的空间感？因为需要在造型上强调厚重感、历史感、人文感。《血色清晨》有力量，它既真实又强烈。

同时期的作品《一个和八个》、《黄土地》的构图和《红高粱》的色彩中，造型元素都富含寓意，与之相比，《血色清晨》的造型感有细微的区别。《红高粱》等作品在故事和造型完好结合的基础上，更侧重造型形式在影片中的分量，镜头以浓烈的形式感传达对历史文化、生命价值等哲理命题的思考。而《血色清晨》形式运用的特点是，既有锋芒又藏而不露，既内敛又难掩其艺术气质。它不强调造型上鲜明的形式感，而让影像自然地与故事交融。这就是创作者对形式运用的“度”的把握，形式依存于内容，但不与内容相剥离；内容决定其形式，形式又能反衬内容的寓意。当然，这与创作者的美学观念息息相关。曾念平把自己的美学观念定位为“藏而不露”——不是大张旗鼓的、张扬的、不顾一切的，但却一定是让观众感受得到的。有可能观众说不出什么东西来，但是感受都有，这种感受要比说出一两个词来概括更有力量，更广泛，更有深度，更丰富。当年田壮壮拍《红象》的时候就曾经评价过曾念平，说曾念平的影像其实都有内涵，但是他不露，不凸现。藏而不露，这是很有力量的。

二、《红粉》

——“我觉得摄影师都是在设计，都是在控制。当然还是要为影片的主题考虑，《红粉》是很缠绵的故事，这种柔和的效果应该是最佳的。”

《红粉》在柏林电影节获得“最佳视觉效果银熊奖”，获奖评语中有一句“影片对视觉效果的特殊贡献”，可以看出其摄影成就之不俗。

如果说《血色清晨》需要在影像上营造“粗砺”、“原生态”的质感，那么《红粉》就完全是江南水乡的温柔秀美了。这部根据苏童原著改编的作品，描绘了时代变迁的特定背景下红尘男女的辗转命运。苏童的文字以细腻见长，对于人物情感的描绘深入内心，对旧时代的缅怀处处见于笔端，小说中弥漫着淡淡的伤感气息，这种伤感的氛围营造

成为摄影造型创作的主导。各个元素的运用都强调江南山水的淡然韵致，强调柔美的隽秀气质。

曾年平拍《红粉》的时候想继续延续《血色清晨》的方向，既要真实又要有造型感。但要拍得很柔和。因为主题很细致，所以要用各种手段去做出柔和的效果。这部片子也用了很多的技术手段，如强显、柔光镜、后期的调整等，还包括胶片的选择。本来他选用的是柯达胶片，但是柯达色彩比较艳丽，和雾状江南的效果有些违背。最后用了阿克发胶片，比较细腻，而且色调有点偏绿，对《红粉》这个主题以及表现江南水乡非常有帮助。

婉转的情感主题决定了《红粉》的视觉效果是素雅的。雨后水乡，白墙灰瓦，对于淡染山水墨迹的书写使得这部影片充满了丰富的国画韵味。摄影机运动舒缓，光线呈柔和的散射光效果，没有突兀的角度，还用了许多固定静止长镜头，摄影机忠实记录着眼前的悲欢离合。从这个角度出发，《红粉》比《血色清晨》的形式姿态更为客观。两部影片都是自然主义的视觉效果，但《血色清晨》的影像更有锋芒，造型感更强烈。而《红粉》中却掩藏起这种意识，摄影形式完完全全是为了讲故事服务。

在提及这两部片子时，曾念平直言说自己想营造一种跟过去拍西北那种影片不一样的影像风格，一种非常柔和的、能够代表江南水乡的风格，中国的水乡具备这样的气质。他说拍摄《红粉》的时候是二三月份，有一层雾，淡淡的。但是只有雾不行，必须有强烈的东西跟它对比，画面才舒服，还好找到深色的庭院，并设置了很多东西在前景，在色彩上进行控制，所以画面就显得不那么灰。他认为摄影师工作的主要内容是设计，是控制，当然还是要为影片的主题考虑。《红粉》是很缠绵的故事，这种柔和的效果应该最佳。

三、《恋爱中的宝贝》

——“我们当时在创作构思中感到，要是把中国电影传统的写实手法用于《恋爱中的宝贝》这样的题材，显然是有缺陷的。所以，它需要有一种新的电影语言与表达方式。”

与《血色清晨》、《红粉》相比，《恋爱中的宝贝》显得另类而富有灵气。这部作品流露出一种惊人的创新勇气，它试图打破传统的规则，塑造表现主义风格化的形式美感。在《血色清晨》和《红粉》中，曾念平的创作理念是“拍得像”——“打了光让人觉得没打光一样”，由此形成了上两部作品自然主义的视觉风格。而《恋爱中的宝贝》却具有咄咄逼人的先锋派电影元素，他似乎在进行一种实验，把沉淀多年、一直想实现却没有机会实现的创作构思集中起来进行一次强有力的迸发。影片中大量运用了极致而张扬的造型手

法:广角镜头带来畸变的视觉效果,卫生间、酒吧等场景出现的蓝绿红等种种缤纷的色光,手持、肩扛加上急剧升降的摄影机运动,正俯拍、倒拍、大仰拍等非正常视角的窥视视点,模仿"子弹时间"的环移运动,漾动的水折射出粼粼的光影变幻,无合理光源的突如其来的追光,后期有意调的大色彩反差,以及各种新颖的拍摄手法和特效,均营造出拼贴式、纷乱不安、支离破碎的迷离情境。

前文提到,曾念平的美学观念沉静内敛,不希望大肆张扬或突出摄影形式在影片中的作用,但为何到《恋爱中的宝贝》突然发生变化了呢?原因仍然是故事内容决定了这种变化,他认为,每一个故事都有一个精神内核,寻找每一个故事的精神内核是摄影创作的出发点。讨论时他一再强调《恋爱中的宝贝》并不是刻意地卖弄技术,而更多是出于这部影片主题本身和艺术品质的需要。在最初的创作构思中他感到,要是把中国电影传统的写实手法用于《恋爱中的宝贝》这样的题材,显然是有缺陷的。所以,它需要有一种新的电影语言与表达方式。

《恋爱中的宝贝》是一部试图向后现代主义风格靠拢的作品。影片以一个处于精神分裂的女孩"宝贝"的视点,展开她爱丽丝游仙境般的梦魇经历。她四处漫游,目睹和经历着物质精神分裂的当代都市中有趣的爱情游戏,寻找着逝去年代的温暖情感和真诚慰藉,在怀旧的感伤中迸发理想主义的爱情信仰。我们说它是一部另类的作品,因为这部电影的叙事是遵循一种梦幻中的逻辑,而非现实的逻辑。

影片并非去讲述一个完整的故事,而是为了展示某种迷茫无措、分割错乱的精神状态。正由于故事本身只是一场梦魇,只是一个无法分辨真实与虚假的炫目万花筒,所以写实的摄影风格是不合适的。在意念向影像转换的过程中,创作者寻找到绚烂斑斓的表现主义造型语言来传达《恋爱中的宝贝》中无法捉摸的精神状态。

曾念平认为,《恋爱中的宝贝》是精神化的。他一直想怎么从主人公的精神世界出发来确定角度和眼光——这完全是不一样的视角。首先要给观众定下这个语境,观众才能去读解这个影片。观众认同了,接着才能解读影片。他认为自己摄影语言的定位,很大程度上是因为《恋爱中的宝贝》这个作品、这个故事说话的方式和他以前的创作经验完全不同,所以一些传统的手法在《恋爱中的宝贝》中不是很适合。关键是要表现出一种精神,要表现人更本质更精神化的东西,这也就是一种感悟。曾念平举了个例子,"比如凡·高看世界的那种疯狂的视角,一下就能把人震慑住。"

这就不难理解《恋爱中的宝贝》为何在形式上极尽华彩!传统的造型手法适合于古典主义叙事风格,常规叙事的逻辑是"开端——发展——高潮——回落",强调时间顺序的线性结构、事件之间的因果链条、戏剧冲突的逐步推进、整体叙事框架的合理、闭合式的结局、塑造完整的故事时空,这也决定了自然主义摄影风格是其最贴切的形式选择,摄影倾向于对物质世界的真实描绘。而《恋爱中的宝贝》倾向于对精神世界的真实描绘,

要展现交错纷乱的主观心灵空间，其叙事风格是断裂、游离的，段落与段落之间的衔接没有必然逻辑，时空转换是跳跃的，人物之间的因果关系不明显，甚至没有完整的故事支撑。因此形式上需要求新，把主观想象世界用镜头语言呈现出来，由此也产生了飞快旋转的摄影机运动、富有想象力的镜头设计、梦境般的光影效果等炫目斑斓的影像。也正由于这种非常态的叙事风格和意念化内涵表达，影像形式就更加无法和故事剥离。这部影片没有既定的规范的主旨阐述，它在语义层面上的解析是复杂的。

影片最核心的诉求就是传达梦魇般的游历体验，它并不关注晦涩的意义表达，对形式感的依赖超出了对叙事的要求，而影像是传达梦魇经历的重要形式，没有了宛如游历般运动变化中的影像，也就没有所谓梦魇般的体验。换句话说，风格化的影像形式塑造了其含义内核，失去了这种形式，影片也就无法成立。从这个意义上说，形式成了内容本身。

从理论上剖析可能稍嫌晦涩，而在一线的创作者眼中，考虑形式更多的是出于一种艺术直觉。曾念平坦言，拍《恋爱中的宝贝》是有一种“感受”在牵引他，他认为，从创作角度出发，创作者需要表达的感受是什么？可能这个说起来有点虚幻，但确实存在，理论上归纳要用很大的篇幅，但从创作的角度来说，就只有“感受”两个字。感受是很重要的，能否传达是最重要的，也可以说是一种艺术直觉，即摄影师拿到本子一看，就知道这个片子必须这么拍才对，要不然都不对。

四、《门》

——“想拍出一种不属于我们这代人视觉思维方式的影像。”

《门》与《恋爱中的宝贝》有一个共同的核心词，那就是“主观”。

《门》是我们常说的类型电影中的“惊悚片”，然而导演没有拘泥于类型片的常规叙事模式，在“惊悚”的故事内核上添加了个人记忆的倒叙、第一人称视点、独白等情绪化和主观化的外在形式，呈现了一个深陷情感纠葛欲罢不能的精神病人眼中混乱无序的世界，由此反映到影像、光影的变化和画面的运动也是闪跃、跳动、扑朔迷离的，影片大量地使用了急闪、降格、倒放等技巧，频频穿插逐格拍摄的疾驰的地铁、涌动的人流、闪灭不定的灯影画面，真实的环境空间幻化成含混迷离的主观世界，视觉化地传达了人物如梦魇般错乱的情绪。片中还采用许多新颖的拍摄手法，比如逐格拍摄从而实现两个空间的转换，用实拍来取代后期制作营造真实感的撞车场景，比如设计一个铝合金框把机器和演员固定在里面拍出跟随的效果等等。

从技术上说这些都不难实现，难的是创作者灵感、构思的产生，难的是在对影片叙

事内核的完整把握后，创造出具有突破和革新意义的电影语言，难的是想不到而不是做不到。

曾念平把《门》归纳为“中国绘画”式的作品，即强调意念性。摄影师要做的就是把意念变成画面。他认为“写实——写意”也是电影艺术发展的一个过程。他举了个例子来说明现代绘画艺术发展为什么从写实主义变成了印象派、野兽派，出现了高更、凡·高，最后到毕加索？电影作为艺术，一定要有作为艺术的形式规律，这一点跟绘画的很多形式规律是相吻合的。对《门》中特别主观的表现手法，曾念平认为艺术是提炼于现实的，而不可能去呈现一个所谓特别自然的现实。摄影师一定是有选择地、有组织地反映观念。艺术之所以存在，就因为它是人的灵魂与自然沟通的一种桥梁，一种反映的媒介。

如果说《血色清晨》与《红粉》的影像风格还具有某些第五代的共性，到了《恋爱中的宝贝》和《门》就完全是曾念平的个人化作品了。两部作品的造型手法与影片内容无法分割，除了这种手法以外没有第二种造型手法能够取代。形式在适应内容的过程中逐渐与内容融合为一体——形式即内容，内容即形式！

结　语

电影形式与内容的关系并不是非此即彼的问题。形式是内容的传递媒介，内容是形式的表达本源。二者相互依存，不可分离。从创作的角度出发，问题的关键不在如何界定二者的关系，而是基于艺术直觉的某种把握来进行表达、传递、理解。在曾念平的作品中我们看到了形式与内容浑然一体的理想状态，张扬而不浮夸，灵动而不突兀。在他的光影世界中，我们看到的不仅仅是一种技术上非常讲究的精确感和理性精神，还有作为走在时代前沿的创作者对电影语言不懈的思索与探求。

王家卫:浮光掠影中追忆似水年华[1]

这些旋转不已、模糊一片的回忆,向来都转瞬即逝;不知身在何处的短促的回忆,掠过种种不同的假设,而往往又分辨不清假设与假设之间的界限,正等于我们在电影镜中看到一匹奔驰的马,我们无法把奔马的连续动作一个个单独分开。但是我毕竟时而看到这一间、时而又看到另一间我生平住过的房间,而且待我清醒之后,在联翩的遐想中,我终于把每一个房间全都想遍。

——普鲁斯特[2]

时间与记忆是王家卫电影不变的主题。与塔尔科夫斯基习惯在广袤的大地、丰沃的土壤寻找幼时的回忆相比,王家卫更钟情于在狭小、封闭的都市空间捕捉时间的碎片。从极具风格的王家卫电影序列中审视,不难发现他的记忆和时间之流是断裂、游离的,遍历无数含混的片断。王家卫并不追求传统电影时空的统一和完整,而刻意把时空打乱。首先,他把以叙事脉络为主导的电影时间重组成一个以情绪脉络为主导的个人记忆时间,时间维度是跳跃、分裂、无序的,着意刻画交错迷茫的情感流动;其次,他试图把空间作为一种寓意式的造型媒介,通过不断分割、破坏空间的整体感来外化人物难以言说的内闭状态,传递城市荒漠的疏离感。在这么一个总的情境规定下,摄影师杜可风要做的就是运用光影、色彩等元素拼贴出一个假寐、呓语式的情感世界。因此,他早期在台湾新电影运动中频频采用的写实主义摄影风格肯定不能在考虑之列。在意念向影像转换的过程中,杜可风寻找到绚烂斑斓的表现主义造型语言来传达王家卫的时空观念,从而形成了风格化、形式感强烈的王家卫式影像,在色彩、影调、构图、运动上都具有独特的视觉魅力和艺术质感。

从摄影造型的角度出发,可以以 1997 年《春光乍泄》为分水岭,把王家卫电影分为

---

[1] 此文由梁明与高志丹合作。

[2] 参见马塞尔·普鲁斯特:《追忆似水年华》,译林出版社,2001。

两个时期。这两个时期的影像风格既有相似之处，又有许多形式上的转变。

一、1997 之前，变形迷乱的影像之河

王家卫第一个时期的代表作品有《重庆森林》(1994)、《堕落天使》(1995)、《春光乍泄》(1997)。这个时期的王家卫电影处于极度恐慌中，这是由 97 回归前香港的社会环境决定的。我们看到，王家卫电影经常会出现政权交替的纪录片段落(比如《花样年华》中柬埔寨的政权交替，比如《春光乍泄》中 97 回归的纪录片)，他一直对政治动荡的特殊时期里个体的生存状态忧心忡忡，他自己在幼年也由于政权交替的原因从上海迁到香港。所以，这种时期个体的无奈和惶惶不安的阴影始终笼罩着王家卫的内心，他对 97 回归后香港茫不可知的未来恐慌，对黑色都市的无形威压感到恐慌，对个体温暖情感的渐趋消失恐慌，这种恐慌传递到电影文本中，就出现了由他人注定生死的杀手(《堕落天使》)，出现了披着雨衣戴着墨镜寻求安全感的女毒枭(《重庆森林》)，出现了逃离和放逐的同性恋(《春光乍泄》)等等这些城市边缘的人物。因此，这一时期的影像是暴烈、迷乱的，摄影造型的几个主要元素都得到了极致的运用。

首先，在镜头的选择上，大部分采用广角镜头拍摄，空间的纵深感加强，人物游走在重重夜幕下夸张变形的都市、街道、高楼，在视觉上显得压抑。这一点在《堕落天使》中尤为明显，影片开始女杀手(李嘉欣)给男杀手(黎明)收拾房间的一场戏中，室内本来就狭窄，用广角镜头近景和特写拍摄使得每一个画面都严重变形，而且几乎都使用倾斜的角度，更夸大了畸变的空间造型。

其次，在摄影机运动上，大量采用手持摄影，甩、奔跑摄影等手法屡见不鲜。摄影机始终处于剧烈晃动的状态，尤其在一些激烈场面中，摄影机急甩跟随人物，再加上碎乱的剪辑，奠定了人物不安、恐慌的情绪基调。而且在运动上经常不顾视觉定式，在画面内没有主体运动的情况下摄影机随心所欲地运动，宛如一个窥视的“他者”，时常自主地在急剧运动中逼近人物，形成了极富冲击力的视觉效果。

第三，在光影塑造上，杜可风把合理光源和假定情境有效结合，有意识地寻找一些富有光影变化的场景，比如像灯影流烁的酒吧，霓虹闪灭的街道，昏暗阴晦的住所。光影在这个时候就是一个“造型形象的潜台词”[①]，不同的光线下呈现不同影调的环境，在这个空间中表演的人物也被赋予了不同的情绪，即使是零表演的状态也在不同环境氛围下呈现其内在情感。王家卫几乎所有的影片都选择在夜景拍摄，杜可风有意的把人物放置在各种色灯闪烁、具有强烈光线运动的环境中，刻意营造飘浮如碎片般的不安和迷离

---

① 参见王迪：《通向电影的圣殿》，北京：中国电影出版社，2005。

氛围。另外，许多灯光汇聚成的线条成了构图的元素，经常在画面内出现泛着惨淡光芒的横亘的日光灯，出现从中间一分为二分割画面的地下通道顶部的照明灯流，出现占据画面大部分面积的闪烁的灯箱。也就是说，灯光在每一个画面中都是漾动不定的，流动的光影不断划过人物的脸庞和身体，旨在强化人物碎片式的生存状态。

第四，在环境造型上，大部分的场景都设置在拥挤的车站、街头电话亭、杂乱的杂货铺，以及狭长而且缺少阳光的住所。梦魇般的黑色都市里，真实的环境空间关系和拥挤的生存建筑结构，对剧中人物形成压抑，更给人物命运蒙上了一层阴影。造型处理上空间与光影紧密配合，杜可风利用光影把夜晚都市的各个角落分割成迷离的碎片，分割成毫无整体感与安定感的空间，如幽灵般的人们在这样的空间中栖居与出没。这种分割不仅体现在光影上，还体现在构图上。构图时多以门窗、铁栅栏为前景，人物通常都出现在纵深的微光处，占据极小的画面面积，把人物局限在窄小的框中框内，形成压制的构图。还大量利用床铺的铁架、窗户的铁栅栏横条切割画面，人物隐藏在由各种粗硬线条构成的块状空间内，拒绝与外界交流，喻示着孤独、疏离、无法交流的情感状态。

第五，在色彩处理上，这个时期的影片色彩总体上往消色走，后期处理的时候把饱和度降得很低，画面中经常出现灰败的色彩质感，故意放大画面阴影部分的颗粒感和过白的亮面。这种处理部分地消除了画面的三维纵深感，转为平面视觉效果。在消色暗淡的色彩基调下，不间断的穿插黑白段落，黑白段落的明暗比例较小，中间灰的层次较为明显，这主要是为了实现泛白惨淡的影调，营造一种颓废无助的末日气息，也暗合无根落寞的主题。另外值得一提的是，杜可风还经常利用摄影上有意的“失误”构造画面，比如画面上出现晃动的光斑；把强光源摄入镜头造成曝光过度，使得显影后画面惨白；让光源泛开切割画面；一些场景出现死黑、没有密度的墙壁等等，当然还有抽格、升格、降格等手法。由于王家卫电影的形式即内容，所以这些反其道而行之的手法也成了一种形式，收到了意想不到的艺术效果。

综上，我们可以看到，无论是在光影变幻上，还是在摄影机运动上，这个时期王家卫电影的影像风格是浓烈、张扬的，刻意追求极端的形式美感，以浓墨重彩的摄影机之笔勾画出阴郁都市中挣扎的个体精神世界的迷失。

二、1997 之后，华丽忧伤的怀旧之诗

如果说第一时期的作品宛如一条暗涌的时间之河，那么，第二时期的作品更像一首隽永的回忆之诗。代表作品分别是《花样年华》(2000)、《爱神》(2004) 以及《2046》(2006)。

与第一时期相比，这一时期的作品减去了强烈、混乱的视觉冲击，风格趋向沉滞、舒

缓。这里有两方面的原因：

首先是剧本题材的改变，九七之前的末世迷茫随着回归后社会稳定局面的出现逐渐消退，王家卫的触角伸到了旧时朦胧回忆的深处。九七以前那些陷于不能自拔的孤立状态的杀手、同性恋统统消失，取而代之的是西装革履的旧上海洋少，身着古典旗袍的绰约少妇，时空也由现在时的香港都市换成了60年代的香港、新加坡（当然，这些《阿飞正传》中也有端倪，但是《阿》的这种风格还没有完全成型），个体之间的情感纠葛也逐渐趋于内敛，着墨于微妙、若即若离的情感矛盾。也就是说，这个时期的题材把原先痛苦、分裂的迷茫转向微妙、敏感的自我倾诉，所以画面开始变得精致细腻，没有了那种简单粗糙的美，转而追求细节上的完美。

原因之二，是一直为侯孝贤担任摄影指导的李屏宾加盟《花样年华》，确立了这一时期的影像特点。他带来了静观式的视点和沉稳的摄影机运动，注重在怀旧、温情的光影中关注情感的涌动，并给影像增添了《海上花》式的旧上海陈旧的华丽和浓郁的忧伤，这种风格不仅契合了王家卫在成长记忆中对上海和香港生活阶段所折射的内心视像，也对应了这三个故事中若即若离的人物关系和情感走向。

首先，影片选用长焦镜头。我们看到，这个时期的作品主要是在怀旧的情调中触摸人物挥之不去又无可奈何的细腻情感，因此长焦镜头是最好的选择。景深压缩后，前后景全部“毛”掉，焦点跟在主人公身上，人物与背景分离，视觉中心停留在主体周围，人物的悲喜、淡漠、辗转都清晰地呈现。第一时期广角镜头的频繁使用似乎在“拒绝”观众的关注，而这一时期的长焦镜头像是在“吸引”观众的审视，画面中冗杂的背景全都消失，只留下斑驳岁月的印记。

第二，在摄影机运动上，摈弃手持、急甩等极端的运动形式，摄影机上架，晃动的画面开始稳定，主要以固定镜头为主。运动镜头的形式也化繁为简，基本上只有摇、横移两种方式，而且摇、移镜头也在三脚架和轨道上完成，运动节奏舒缓沉稳，不像早期的运动激烈随意。跟镜头也只偶尔出现，出现的时候也不是紧紧地逼近人物，而是依靠在场景内通过场面调度完成演员走位，摄影机更多是处在客观的视角。同时开始尊重视觉规律，在画面中出现“动”的元素时来完成横移、摇等简单的运动。这种回归也取决于这一时期的内省式主题。

第三，这一时期的光影与第一时期既有区别，又有相同的地方。前面提到，第一时期摄影师是经常有意的把人物放置在光源激烈变化的场所，让各种色光掠过人物，在杂乱的空间中不断闪灭。这时光影是以一个“造型角色”的姿态出现。而到了第二个时期，光影开始融入到真正的造型元素中，光影掠动的场景还处处可见，窗外的霓虹、闪烁的路灯依然是主光源，但不再是激烈急剧地频频闪过，而是有节奏地缓缓扫过。构图时，还是经常把场景光源摄入镜头，但不刺眼，并全部在焦点之外，虚焦后画面光源泛着柔和的

光晕，给画面笼罩上感伤、淡漠的氛围。所以，这个时期光影开始“收敛”自己在画面中的主宰地位，把描摹情感的“任务”交还给演员。很少出现第一时期那样张扬戏剧冲突的剧烈光影变化。

第四，这一时期的色彩开始丰富起来，呈现浓重而暧昧的艳丽。饱和度仍然不是很高，但场景内的色彩层次逐渐丰富。我们可以在复古的情调中看到五颜六色的旗袍和各种精致的器皿、家什，以暗红、深褐、墨绿等明度较低的色彩为主色调，配合淡淡的光影勾勒。总体上仍然呈消色走向，但加大了明暗反差，略去中间灰的层次，画面经常是大面积的阴影，只有部分区域出现微弱的光线。这种质感不再是为了刻画苍白无助的人物命运，而是为了与怀旧情调的复现相互契合。由此可见，色彩也开始沉静、内敛起来。

综上，以 1997 的《春光乍泄》为分界，王家卫前后两个时期的视觉风格是有差异的，在形式感的探索上所侧重的点不同。第一时期侧重以强烈、炫目的光影和运动形式凸现人与环境的冲突，第二时期则在温暖、感伤的氛围中叙述个体之间的情感纠葛。但其实，两种风格只是一种外在形式的转换，其蕴含的电影精神实质还是非常一致。我们不妨把这两个时期的代表作品《春光乍泄》和《2046》提炼出来，以便更深入地挖掘两个时期视觉风格的相同与差异。

三、《春光乍泄》：流光溢彩勾勒矛盾挣扎

《春光乍泄》承袭了王家卫一贯的疏离和孤独的主题，因而影像上，光影的变化、摄影机的运动也频繁而剧烈。

影片讲述的是两个彼此深爱的男人在情感的世界辗转，最后只能无奈的分离，只留下挥之不去的记忆残影。两个人的恋情始终处在动荡的状态，因此视觉风格也躁动不安。另一个原因我们前面提到了，这部影片实际上是王家卫对 97 回归前港人心态的一个写照。他在一次访问中提到对《春光乍泄》的主题构思：“我自己也如同剧中何宝荣和黎耀辉，厌倦不断地被问及 1997 年 7 月 1 号以后香港将变成如何？来到世界另一头的阿根廷逃离，却发现越想逃离，现实越发如影随形。”[①]由此可见，对未来的不可知引发远离和放逐的主题，影片所流露出的“仍然是那种无根的寂寞，那种渴望、期盼和害怕面对的挣扎”。[②]

除了光影，杜可风运用色彩元素对这种婉转情绪进行描摹。基于两人分离——复合——再度分离——走出失恋困境的情感变化，影片设计了黑白——彩色（饱和度很

---

①② 参见双城：《法国电影手册十年百部佳片（1993—2002）》，北京：中国社会科学出版社，2003。

低)——彩色(饱和度稍高)的色彩走向。影片一开始,两人不断争吵,情感濒临破灭的边缘,相应地采用了黑白摄影寓意两人关系的低谷。

第一场在旅馆房间的戏里,有一个画面耐人寻味。黎耀辉趴在房间一角的镜子前吸烟,镜子上不规则地沾上了一层黑色墙灰,镜像中模糊不清地映出躺在床上的何宝荣。几近黑白的影调和镜子上斑斑点点的墙灰给画面增添了颓废的气息,奠定了整部影片的基调。而两个人物被镜像分离,一个处于实景中,另一个不在焦点内,镜像空间的分裂和无法并存预示着两人的恋情终究还是以幻灭为结局,应该说这是本片提纲挈领的一个画面。接下来,两人就因为生活琐事争吵而分手,此时都是黑白段落,等到何宝荣为黎耀辉偷手表而受伤时,两人又重新走到了一起,黑白段落就慢慢过渡到彩色段落。这个过渡不是突然的,而是细腻的转变。通过拉片我们看到,在医院一场戏出现了色彩,但是没有恢复得很透,还是接近黑白的黯淡色彩。经过车内递烟一场戏的过渡,到黎耀辉住所的时候色彩就已经相对饱和了,这个过渡也是对情感关系微妙变化的影像化表述。另外在这个阶段出现了整部电影极少见的日景戏,代表着时间在感情稳定的时期变得有序起来。

随着两人矛盾的再一次激化,整个色调又逐渐地变得苍白、阴郁,服装、道具的黑白基调在画面中成为了主宰,光线的明暗反差加大,孤独的黎耀辉时常处在阴影中郁郁寡欢。由于光线的作用,画面色彩的中间层次也逐渐褪掉。等到最后黎耀辉走出情感的困惑在台湾的街头闲逛时,画面色彩又趋向饱和。

用彩色和黑白段落交替来暗示人物情感的手法在许多电影中屡见不鲜,但是王家卫与众不同的是,他把这种暗示给消解了,我们不再去考究黑白本身是否有意义,而认定这就是王氏电影的一种形式,赋予其太多的暗喻和象征意义反而削弱了其形式美感。所以,"形式"是王家卫电影的一个重要词汇。

本片许多画面的色反差处理也十分醒目。有一场戏,两人分手后,何宝荣独自一人在凌晨从酒吧出来,颓然坐在酒吧门口。此时酒吧的霓虹灯在他身上和周围的街道上投下暗红色的光,画面的大部分布满红光,而画面右上方的建筑物已经笼罩上晨光的蓝调。一个画面呈现两种色调,通过色对比不仅丰富了画面的观赏性,也在强调,即使曙光近在咫尺,处在情感困顿中的人物却永不能触及。

另外,杜可风时常把色彩与一些流动的元素相结合,运用在一些情绪段落中,创造出极富魅力的写意情境。黎耀辉在屠宰场用水冲洗街道的一场戏中,水流和屠宰后留下的血迹混合,画面中溢满了鲜红的血水,这时使用了升格拍摄,血水被水柱冲刷开后又缓缓地合拢,漾动着刺眼的红。不得不佩服王家卫和杜可风的敏锐,相信这个画面在剧本中是没有的,应该是在现场拍摄的时候临时抓取的,创作者的直觉告诉他们这样的视觉处理能够贴切的外化人物惨痛、不能自拔的心境。在两人即将分离的一场戏中,黎耀

辉独自坐在屋内，对着瀑布图案的台灯发呆。不断转动的瀑布图案在室内和黎耀辉的脸上来回掠过，流溢的色光勾勒出其含混、矛盾的心理状态。这些流动元素的频频采用不仅仅对刻画人物情绪有所帮助，更主要是为了视觉化的传达人物漂流、毫无安定感的命运。

四、《2046》：怀旧色彩描画伤感情致

《春光乍泄》是根据人物情感发展的脉络来设计色彩变化，而《2046》则是以色彩来区分不同的时代背景，不同的空间场景，不同的人物特征。

从年代上看，《2046》较为清晰的时间概念是2046年的一个无名的都市，和1966年的新加坡、香港。2046年本身是意象所指，并非直观的时代概念，因此用虚拟城市空间中各种光怪陆离不断流烁的综合色彩来规定其象征性的年代范畴；1966年的香港和新加坡的年代质感就比较鲜明，用青灰、深褐等明度低的色彩作为其构建怀旧氛围的主色调。具体到空间场景，大块的场景分布分别是列车、旅馆、夜总会。

开往2046的列车代表着时间的链条，也是一个创痛后的心灵疗伤和依托的寓意空间。在这个空间里，记忆停滞，所有的乘客都抹去、忘却了感情的痛苦和伤痕，因此还是用驾轻就熟的老手法，用悠忽光影的闪灭影像传达无边无止、不断流逝又不断复现的时间跳跃。色彩上以浓重的大面积的猩红为主调，配合火车窗外的灯流，融合成的色光在画面内不断地散溢。丧失情感后如同机械般行走的人物（一旦没有了情感，个体就没有了存在的价值，这种直白的表露委实难属上乘）时刻笼罩在缥缈虚无的影调中；旅馆内的场景沿袭了《花样年华》的色彩分布，墨绿、青、紫等暗色调控制了视觉基调，整体仍然往接近黑白的消色系走，并且时常以墙灰剥离后长出青苔的墙壁作为前景和背景，久远年代的印记跃然纸上；夜总会的场景不言而喻以暧昧撩拨的暗红为主，饱和度很低，构图时常把厚重的帷幔纳入景深，密度虽然很低但是层次很丰富，帷幔的褶皱处还具有微弱的明暗对比，应该说这是本片用光的细致之处，这种处理让整个场景散发着陈旧的华丽韵致。

还需要说明的是，夜总会的红色调和列车上的红色调很相似，但是又有分别，夜总会是稳定的红，列车上是流动的红。这流动与稳定，是由空间不同的标示性所决定的。

具体到个人，不难看到，每一个人物都有一个色调与之相随（这里不包括列车上的场景）。璐璐（刘嘉玲饰）的身份是一个舞女，所以她出现的场景都以颓靡的暗红影调相对应，而且都是身着红色系的服装。另外璐璐也是周慕云（梁朝伟饰）记忆中的一个相对含混的区域，暧昧的残红影调正符合记忆中模糊不清的片断。

白玲（章子怡饰）的色彩是暗淡的，她和周慕云的大部分戏都是在旅馆里发生，所以

不可避免的染上浅褐色的怀旧色彩。而且她的段落没有了璐璐段落的浓郁光影，只是有效的利用台灯、楼道的照明灯淡淡的勾出略带温情的光晕。

苏丽珍（巩俐饰）是神秘而难以接近的，因此选择了深黑色作为其主调，从服饰到画面的影调都以黑白两色为主，场景中的光线明暗反差很大，人和景都陷在大面积的阴影中，只在后景的物件上用光稍稍勾些层次。片尾苏丽珍和周慕云分离的一场戏最为明显，强光从画面左前方照明，画面中部形成一个长方形的光区，但框形光区的边缘却一片黑暗，身着深色服装的苏丽珍站在光区中央斑驳的墙壁前，强光在她身侧投下浓重的影子，画面中的色彩极其薄弱，视觉上显得压抑而沉重，这不禁让人想起美国黑色电影的用光和用色手法。

王靖雯（王菲饰）的色调最富有特点。王靖雯在剧中是一个单纯但是对感情执著的女孩，也是周慕云的回忆中比较美好的印记。与在情感路程中受尽折磨的其他人相比，她是唯一一个得到爱情果实的角色。因此，她的色调是明快的，一扫他人的阴霾。直观上她的色调和白玲没有太大区别，也是以浅色系为主，但是我们别忘了，不同时间的光线能够赋予其不同的影调。王靖雯的段落大部分都是在日景拍摄，她的场景很少有夜间急剧的光影变化，柔和的自然光照明给她蒙上了一层纯洁的影调，这个人物的设置代表了周慕云也是导演本人对美好爱情的渴望。有一个画面足以为证，日本男孩（木村拓哉饰）和王靖雯分别的一场戏，画面的一半是用挡板隔断的前景，王靖雯穿着淡红的裙子，视觉上十分悦目，景深的实焦处两人相互拥抱，依依惜别。画面中居然点缀着王家卫电影中根本看不见的鲜花和绿树，温情脉脉的光影结合色彩让这个画面有一种诗意的美感。这应该是王家卫最为伤感的片刻。

我们大致了解了两个时期王家卫电影的视觉风格的嬗变，两个时期虽有不同的用光用色用镜手法，但是在摄影造型形式美感方面的精雕细琢还是一脉相承。在这里不得不说明的是，王家卫的作品是极为个人化的，在理论剖析上太过于留恋其意义的阐释和理解反而显得胶柱鼓瑟，注重其摄影方面极有创造力的形式感才是真正理解王氏电影影像风格的一条捷径。

王家卫注重在自我记忆的重合和分裂中随心所欲地做一些设计和调整，没有完整意义上的叙事，没有形而上的意蕴所指，只有简单的“形式”、“形式”、“形式”！也许伦敦《视与声》杂志的托尼·瑞恩对他冠之以“时间的诗人”未免言过其实，但是不可否认，作为香港电影的一个另类文本，王家卫电影以其特立独行的风格在华语电影流派中占据着重要的位置。

杜琪峰:黑色在黑色之上[①]

1997年香港回归,社会转型,电影产业自然也在转型。有一个人超前敏锐地嗅到了这种气息,并深入挖掘着和这转型息息相关的一切。他,就是杜琪峰。

杜琪峰于香港回归前一年(1996年)创立了银河映像,领导着一批优秀的电影人,如银河之上的星辰汇聚在幽幽暗夜之中。这是一个前奏,一个酝酿十年的电影征途的前奏。很快,随着1997年的到来,《一个字头的诞生》、《两个只能活一个》、《恐怖鸡》等几部颇具银河映像风格的影片问世,关于杜琪峰的一个新的电影时代来临了。这是否也意味着在香港今后的十年电影浪潮中,将有一股巨大的暗涌向我们袭来?果然,其影像从最初极具张力、实验性的镜头,到之后类型性镜头,再到最后成熟的杜氏风格语言——不动声色中暗含杀机的造型性,银河映像从初创阶段的实验到转型、探索,再到如今的成熟,就这样稳健成长了十年。

关于银河映像的风格,很难以一部影片或几个镜头将其定性。但确实在相当长的时间里,我们可以明晰地感受到其影像特质。那些银河映像创作者的集体偏爱和象征符号,很快也成为热爱银河电影观众的集体偏爱,自然而然的,银河和观众之间达到了一种较为深层的默契和关照。

这不约而同的集体偏爱、符号、默契和关照,都形成于黑色之中,展现在黑色之上。这是否也暗喻了银河的星光在暗夜之中,才能尽显其璀璨呢?

这,就是我们认为杜琪峰影像是"黑色在黑色之上"的原因吧。

前一个黑色,是风格和态度;后一个,是影调和故事。当然,也不仅仅如此简单。

一、华幕初上:《一个字头的诞生》

银河映像的开幕之作虽不是《一个字头的诞生》(韦家辉导演、杜琪峰监制,1997年),但是银河映像真正能成为香港回归后不可忽略的电影制作团体,就必须提及这个

[①] 此文由李力和任杰合作。

极具实验意义的电影。杜琪峰自己也说:“银河映像的创业应该是从《一个字头的诞生》开始的,这是完全不同的一条分界线。”[①]

《一个字头的诞生》打破线性叙事结构,剧作采用虚拟假设、分段叙事的探索结构。不可否认,剧作从创意到精神层面的表意都极为深刻和丰富,但作为银河映像的作品,我们更要关注的是这个作品的影像魅力,其画面质感的构成为之后的成熟影像风格打下了良好基础。

影片以五个名不见经传的江湖混混为中心,以去内地还是去台湾的设想作为线索,但他们的结局完全相反。反类型的人物,反类型的风格,肩扛摄影的反常规运动——其中一场倒转摄影机拍摄的打斗场面让很多理论家至今津津乐道——共同打造出令人耳目一新的视觉作品。

《一个字头的诞生》透过社会精神人文面貌,戏谑了五个人的生命归属——小人物生命的不定性,社会变更带来的不安与焦躁。影片要讲述人与人之间的疏离感,安静之后的惶恐与不安,以及边缘人物的生命价值与意义,情意与财富。这所有的一切都需要一个展现支点,那就是且只能是画面。极度夸张变形的视觉效果、离奇的摄影机、空间调度的反常规——空间上下的倒置、广角横向的拉伸、空镜头的频繁出现、出乎意料的剪接,以及多种两极镜头的使用,刻意营造出时间的错乱感和空间的隔离感。《一个字头的诞生》以自己个性化的视觉语言,制造出风格化的影像。当然今天看来,这种表现手法和方式已不鲜见,但单就整个杜氏银河映像风格的形成过程来看,这种个人烙印的打造,是不可或缺的。

如果给予影片影像以语言概括,那么,外露、张扬的形式,包裹的应该是视觉空间所承载的不安与悲哀。影片开始不久,其广角风格已经将画内的空间与观众隔离开来。摄影师的镜头,张狂得近乎发疯。所有的嬉笑怒骂、冷漠砍杀是完全主观化的,也极具表现主义特点。

其实,不管故事发生在白天还是在黑夜,不管每个人物命运的走向是活着还是死亡——时间、空间、命运都已经不再重要,这部影片注定要在暗调之中才能尽显其鬼魅的力量,因为,它是属于黑夜的。

它属于黑夜!这,就是它的宿命。

影片色彩的展现正如观众所期待(如前文所述,杜氏电影和观者之间会有不动声色的深层默契):暗红、暗黑的掺杂与转换。表现手法也并不复杂,光线的配置仍然遵循暗夜生辉的原则:多数处在暗部,主体在照明区域——这也是伦勃朗或者卡拉瓦乔的经典光线样式——展现人物丰富内心世界的面孔多数在光区之下,而承担生命的躯体和血

---

① 转引自张燕:《映画:香港制造》,236页,北京:北京大学出版社,2006。

淋淋的暴力挣扎却在低饱和度的昏暗光线之中。

犹如点点繁星点燃夜空，犹如寒夜里的华灯初上，《一个字头的诞生》，其光影、色彩、结构等影像表情，已在视觉风格上拉开了银河映像的黑色序幕。

黑色在黑色之上，熠熠生辉。

二、锦衣夜行：《暗花》

1998 年的《暗花》，应该是银河映像继《一个字头的诞生》之后的又一力作。这部电影至今已近 10 年。10 年之后我们回头再看，发现其魅力远远超过因复杂情节所带来的新鲜吸引。电影影像做出了太多的尝试——像一个浓重黑暗的舞曲即将奔向高潮前的铺垫，舞者的内心有无限的不安，但同样也有着无限的畅快。

杜琪峰最爱的黑色也是道家的最爱，“玄者，自然之始祖，而万殊之大宗也。”[①]“天玄地黄”，玄为高空的深青色，由高空而引申为幽深微妙的道和宇宙本体。所以，黑色，是“道”，也是杜琪峰的影像态度。

要将黑色进行到底吗？黑色可以孕育着无限的生命——当然，也包括生命背后的无限可能。而生命，在这里，似乎用宿命一词更为确切。黑色可以包容杜琪峰所挚爱的各种色彩——幽蓝，古绿，血红。总之，黑色之中，饱含着太多的复杂与不安定因素。

暗潮汹涌，而外在，却更多地表现为不动声色。

就像电影开头，漆黑的路上，一辆飞驰的汽车入画，直至远景，汽车消失，红色的车灯也在黑色之中渐渐消失。片尾同样有这样重复的镜头。这些画面用一个词可以形容得很妥帖，就是锦衣夜行。

“(《暗花》)这类电影都是我和韦家辉合作的。在银河映像创作团体中，韦家辉是‘大脑’，我则执行影像上的设计，将意念转化为胶片上的影像。”[②]《暗花》喜欢在镜头小规模的运用下完成大规模的场面调度，优势在于画面视窗的稳固。与此相通，处在大量暗部并移动的被摄物体往往是被照明的，这样的大光比画面实现了外静内动的视觉效果。电影在光线的尝试上也做了重大突破，很多时候，画面的主体(尤其是远全景画面)就是光源本身，如汽车的红色车灯，酒吧里的射灯，监狱里漏光的天窗，以及发生枪战场地的各种镜子等。创造性地利用现场的光源来完成大光比的造型性用光，成为杜氏银河映像影像风格的显著特点。在这种不平衡光线的作用下，画面气氛的调动便显得尤为重要。在大的情绪基调下，导演以音乐和色彩配合着光线共同书写风格化的造型语言和氛围。

早期银河映像的作品，常常使用滤光镜来达到相对最佳的画面效果。《暗花》里，杜

---

① 参见《辞海》缩印本，2015 页，上海：上海辞书出版社，1989。

② 转引自张燕：《映画：香港制造》，236 页。

琪峰所喜爱的幽蓝成为电影多数镜头的主要基调，而与其相配合的绿与红，在色彩饱和度上，都共同偏低。由于统一影调的效果，使得画面整体化，情绪统一化。又由于有冷暖的冲突和古绿的参与，明暗照度相差极大的场景环境氛围，必然在内部是一个争执的矛盾体，而在外部又表现为一个统一协调体。

色彩影调并非仅仅如人们常说的化繁为简。

每一部电影，都包含故事的复杂性，矛盾冲突的多样性，人物命运的归属性。色彩的内部冲突是必须的，它除了回避单一带来的视觉疲惫，也更深刻地诠释了主观被着色的物件所具有的象征意义。就像《暗花》结尾处，警察面临乘快艇逃离的危急时刻，他会选择开枪杀人，生命的自我救赎在黑暗中对应着那个红色的快艇。可惜红色仅占画面的不到十分之一，最后就消失在木然的黑夜之中。

随着生命的消逝，红与黑最后的挣扎也必然会有一个结论，这个结论让人心头为之一振，也难免沉之于绝望。“《暗花》有生动的剪辑，也有强有力的动作，但都不是为了表现纯动作的出神入化，而是带出极端黯淡的虚无主义那沉重的打击力量。”[①]

此时的《暗花》不仅是银河映像的暗花，也已颇见杜氏风格的影像特质——幽暗之中带有不动声色的挣扎，其视觉张力已由最初的张扬、锋芒外露渐渐转向通过光线与色彩等影像造型语言来悄然完成和实现。

三、MAN 的华丽与低调：《枪火》

与《暗花》事隔 7 年，银河映像逐渐走向成熟创作期，也是杜琪峰电影真正的全盛时期。《暗战》的拍摄，《黑社会》系列的问世，以及《枪火》和《放逐》的出品，无一不说明杜氏风格得到了更广泛的认可，也说明银河映像在电影影像探索之路上越走越远。

今天看来，虽然 10 年的变更让杜琪峰电影发生了很多变化，但最终他选择了他当初的选择——值得庆幸的是，他在商业与艺术之间游走得更为娴熟。

《枪火》这部让他荣获香港金像奖最佳导演奖的影片，的确与几年前银河映像打造的编剧电影大为不同，原来一部好的电影同样可以这样拍摄。《枪火》剧情并不复杂，甚至可称得上简单，却让观众在 90 分钟的影像时空感受到什么叫惊心动魄。

杜琪峰的成熟标志从这里开始。“我主要是用舞台的感觉来拍摄枪战，我觉得我的绑匪就像是舞者，而我表现的是整个舞台。其实当初我也不晓得怎样去拍《枪火》，但我最终的意念就是不要拍得像以前的香港人那样，中枪不倒地的英雄模式。然后就是不断

---

① 大卫·波德威尔：《香港电影的秘密》，286 页，海南：海南出版社，2003。

② 张燕：《映画：香港制造》，239 页。

的积累枪战，对观众只不过是视觉轰炸……”[②]这几句话应该从一定程度上反映出这部影片最精彩的部分——以静制动。

静得可以听到片中人的呼吸，动得可以让人感受到全身血液的流淌，如此张狂和飞扬。可以说，此时的影像才实现了真正的风格化，导演化。

大量的特写和近景，毫不吝啬地给了影片中五个不同的男人。有人说杜琪峰电影拍得很 cool，杜琪峰电影中的男人很 man，其实杜氏风格的影像更 cool，更 man！影像是塑造这些男人最直接的工具。这个极具造型意识的导演，往往将小景深的镜头用到小景别上，调度，移焦，慢镜（高速拍摄）……这些摄影特技便会极具夸张和富有造型意义的附着于所要表现的人物，充分展示人物的造型魅力。

而当展示杜琪峰眼中的封闭空间时，也正是他要展现另一个世界的时候——多数时候这个世界和黑帮有关，同时也和那些边缘的、远离我们的人物有关——他似乎不喜欢以一个全知的视角突然展开某种叙事，而是以人物为线索逐层剥开，这种人物关系的渐次展开决定了影片的节奏。

节奏，从某种意义上也就决定了镜头的运用和场景的调度。杜琪峰是一个擅长玩节奏的导演，除了稳健的广角镜头和富有节奏感的长焦镜头能带来镜头上的节奏表达，电影音乐是很重要的节奏因素。在长达 90 分钟的电影里，配有背景音乐的时间长达半小时甚至更长。

视与听从来不可以分割，作为评论和分析，也许可以单就某一方面来谈，但作为电影本身，它们从未分离过。电影中人物动作的韵律感，镜头运动的节奏感，包括人物位置关系的空间感，都和音乐共同构建起电影节奏。

杜琪峰的视听节奏不像吴宇森那样表现性的明快，也不像刘伟强早期的晃动迷乱，它是精致细腻，是游刃有余，更是银河映像走向成熟所应有的沉着冷静。就像《枪火》中遇到强敌依然从容不迫的阿 may，无论是在商场的电梯上，还是在郊外的草地里，他持枪的双手永远淡然自若，这是一个男人应有的强大姿态，是杜氏影像一贯的淡定从容，也是黑色始终的表情和态度——优雅、悲伤以及与众不同！

结语：《放逐》的回归与追逐

一只脚踏在香港，一只脚踩在大陆，银河映像征途历经十余年。2007 年，杜琪峰在香港回归十年之际拍摄了《放逐》——既放逐了自己，也放逐了更多电影梦的追梦人。

《放逐》是杜琪峰几十年电影生涯中唯一一部没有剧本的电影，并一反常规的在澳门拍摄。作为一个老香港人，选择异地拍摄无疑等于选择了陌生的新鲜，也选择了与以往不同的画面质感。外景戏的明亮与内景幽暗的枪战对比，澳门浓浓的葡式风情在电影

里得到了极大限度的渲染。画面干净利落，与以往香港拥挤的都市风貌截然不同。男人们在电影中似乎更 man，更有魅力。除却新鲜的陌生感，这也因为导演在片中穿插了更多的黑色幽默——这幽默让人想起北野武，两个人之间有很多相似之处，这种相似是勿需求证的。那是观影人的直觉，也是导演之间的缘分。

对于《放逐》这部电影，评论界褒贬不一。但对杜琪峰个人来说，《放逐》是他送给银河映像十一年的最好礼物，也是他对自己的致敬。这表现了一个导演极度的自信，极度的本真。而纯粹为自己拍部电影，将会是自如的，不受拘束地焕发着一种气息，它是私属性的，也是值得敬重的。

杜琪峰当初在谈及《放逐》片名时说到，其实放逐可以拆开来，理解为放手和追逐。人生的许多时候和许多东西，都需要放手，因为还有其他更重要的人与事，值得去追逐——当然包括电影！

梁明:心灵化的摄影机[①]

只有从心灵生发的,仍继续在心灵的土壤中长着的,受过心灵洗礼的,符合心灵的创造品,才是艺术作品。

——黑格尔[②]

引子:美,永远的主角

梁明作为摄影师和导演拍过近十五六部电影,从早期"魔幻现实主义"风格的恐怖片《黑楼孤魂》到无台词的先锋实验片《远古猎歌》,从中期的老北京风情画《黑眼睛》到传递篮球之"神"的《女帅男兵》,从近期的徽派小巷之舞《两个人的芭蕾》到少女咏叹调《夏天,有风吹过》,其电影人物形形色色:创业青年、原始人、精神病人、鬼魂、盲女、教练、运动员、山村媳妇、棒球少年、花样少女……但仔细检阅梁明的电影作品,会发现,"美",才是其电影唯一不变的主角。美,才是梁明信奉的真理!他认为:电影是艺术,艺术就要表现美。这种观念与黑格尔不谋而合,后者在《美学》全书绪论里就开宗明义:"艺术,毋宁说,是美的艺术!"[③]

纵向梳理梁明 1997 年回国后的电影作品,可以发现,他对摄影美学的探寻历程以 2004 年的《两个人的芭蕾》为界,分为前后两期。前期指在《黑眼睛》、《女帅男兵》、《棒球少年》、《荷香》等电影中,梁明运用了大量造型手段营造唯美画面,包括光线、色彩、运动、构图等单项、多项练习,谓之摄影美学"寻找发现期"。后期是指从 2004 年获得金鸡奖的《两个人的芭蕾》到 2008 年的《夏天,有风吹过》,梁明电影摄影经过时间的发酵、经验的积累以及对美孜孜不倦的追求上升为优美的个人标签和风格——美与美感成为他一生中至关重要的东西,谓之"沉淀升华期"。

梁明说,美也许不是电影唯一的本质,但一定是电影的品质。

---

① 此文由李力独立撰写。

② 黑格尔:《美学》,36 页,北京:商务印书馆,1981。

③ 黑格尔:《美学》,3 页。

黑格尔说，美就是理念的感性显现。理念是内容，感性显现是直接呈现于感觉的外在形状，亦即表现方式。对于梁明而言，在电影摄影中，“美”也由两部分构成：载体与核心。“将感动用视觉化传达”——《两个人的芭蕾》摄影阐述的标题精准地传达了他对“美”的构成的理解和认识：视觉+感动。感性显现即视觉语言（光线、色彩、运动等造型元素）等载体部分，而理念则为电影所要传达的思想、情感（感动）等核心部分。而这核心，当然还包括理想主义、象征、和谐等梁明电影的词根，最终要完成抵达“心灵”的作用。

一、美的光影构成：美感的艰难触摸与探寻

重看《黑眼睛》，会一次次惊叹它的光影之美。

片头是一只眼睛的大特写（图 5.1）。眼球上，一只手慢慢摸索着、探寻着。那真是顾城诗句的影像版：“黑夜给了我黑色的眼睛，我却用它寻找光明。”画面里，眼睛暗淡，盲文相对明亮。这个镜头为影片定下基调——光明与黑暗！一个视觉上有残疾的人，她的世界没有光，盲文作为她感知生活的载体，开始时是她内心唯一的阳光。

手于盲人而言，是眼睛（图 5.2）。摄影机于摄影师而言，也是眼睛。如同《黑眼睛》女孩对于内心光明的寻找，《黑眼睛》也是梁明对于美的光影构成的一次发现之旅。

由于视觉残疾，丁力华的世界一片漆黑，行动缺乏自由。这种行动上的不自由使丁力华的精神也陷入不自由，无从选择自己的人生道路。成为一名运动员后的她，最终寻找到自己的方向，获得内在的光明与自由。

图 5.1　片头的黑眼睛以及眼球上的手

因这“寻找光明”的主题，梁明将室内光效设计为非常有质感的伦勃朗光效——伦勃朗绘画是以黑暗绘就光明，其明暗对比强烈，突出形象的主要部分。这种魔术般的明暗处理使得主题鲜明，欧洲的美术史家称之为“紫金色的黑暗”。

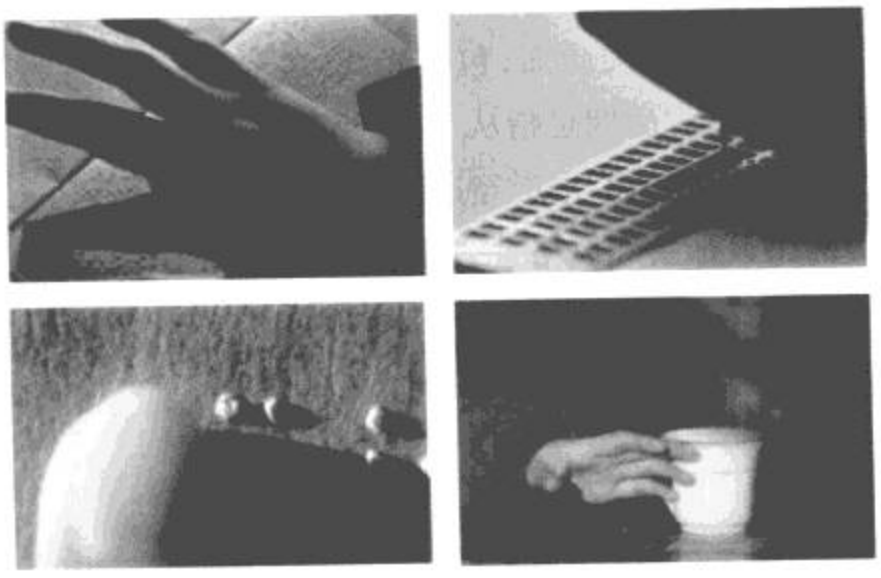


图 5.2　手是盲人的眼睛

相亲段落里，伴随二胡的演奏，摄影机在高反差光线处理的室内有一大段珍贵的运动（图 5.3）。黑暗里，幽闭的内景渐渐显现：典型的北方室内环境，大片的黑暗、小小的暖暖的阳光，寂静的人物分散安坐其间。有时，镜头经过一些带着阳光痕迹的家具；有时，一缕阳光让木制家具上的花纹清晰可见。最后，抵达手上的阳光，使拉琴之手呈现透明的温暖质感。同样是长镜头，同样是安静，不同于侯孝贤的凝固，梁明是细

腻、洗练的移动，是情人之手的温柔游走，是诗意、灵动的追随——有这样充满爱恋的目光追随，才会有如此令人心动的电影品质吧。

梁明说，这一段运动长镜头里的大量黑暗与现实有关，小院为搭景而成，准确、精致地表现冬日北京珍贵的温暖阳光。更为重要的是，这黑暗、曲折与人物心理相匹配——明明灭灭的运动，宛若一个盲人伸出手在黑暗里触碰与探寻，那是丁力华寻找内心自由的艰难旅途。

这一段中国电影难得的运动长镜头，难得之处在于它敢于暗，它拥有“紫金色的黑暗”！很多电影不敢暗，是因为暗下去之后不再有层次和内涵。《黑眼睛》的暗，不是漆黑一团，而是有大量神秘信息的暗。这种有内在力量的暗，正如傅雷评价伦勃朗的画作：“凡是我们感官所不能把握，而又以其强大力量给人们造成强烈震动的可怕事物，都用黑暗表达。黑暗的支配，其用意在于使局面具有一种奇特的性格。当一道明亮的光束射入这个狭窄黑暗的场景之中，也把它所携带的来自彼岸的生命信息带了进来。”[1]所以，当有光再亮起来，会给予盲女丁力华真正的希望。而对于拉琴的盲人来说，拥有手中胡琴的小小光亮才有了战胜长长黑暗的勇敢。

图 5.3　相亲段落的“紫金色黑暗”

《黑眼睛》是一部情绪饱满又内敛的油画电影，伦勃朗的光效出现在各个室内环境之中（图 5.4）。弱化暗部和消融次要因素使受光部分的质感极为强烈，在黑暗的大背景下，亮区的局部（多数时候是手，有时是自行车铃铛，有时是扣子，甚至手心里的洗发露）都呈现非常优美的透明感。

《黑眼睛》是一部黑暗居多，却总在寻找光明的电影。其中，光是一种能量，有了光，才有精神自由的方向。当丁力华明白了内心需求，结束了运动生涯，选择做一名按摩医生时，画面中的光与阴影不再对立，而趋于融合，影调变得明快。她完成了自我价值的发掘，同时也获取了内心的光明与平衡。

---

[1] 傅雷：《世界美术名作二十讲》，165 页。

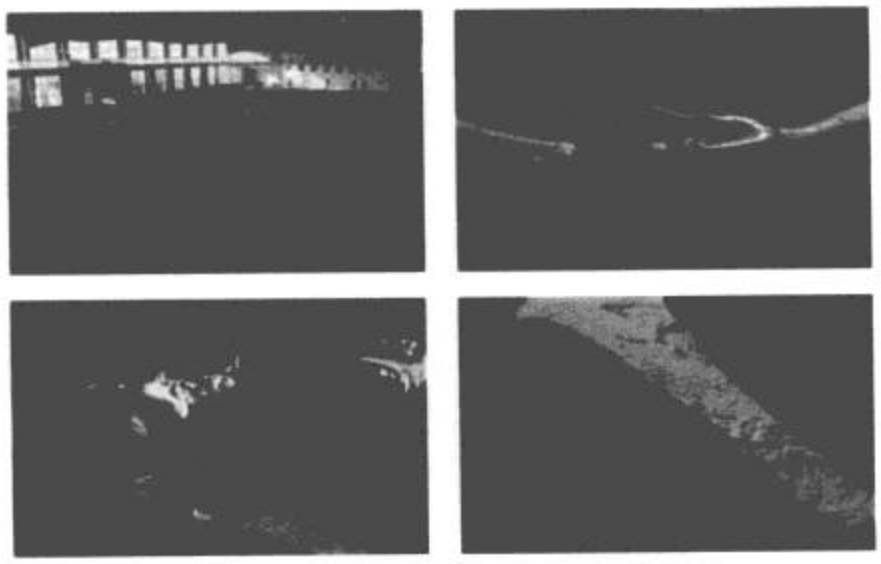


图 5.4 温暖的光是一种能量

正如盲女丁力华用手感受盲文、感受高抬腿、感受雪、感受恨、感受爱，最后感受到了归宿的阳光，梁明也用摄影机、用光影书写了他对美的初步感受。枯树、炊烟、温暖、紫金色的黑暗连同那些珍贵的触摸与寻觅构成了一幅老北京冬日风情画，也成就了《黑眼睛》的唯美、抒情质感。

二、美的运动构成：表意性段落提炼美感

与安静的《黑眼睛》不同，梁明拿到《女帅男兵》剧本，首先想到的是如何拍出篮球赛的激烈运动。他认为一定要发挥运动镜头的表现力，使运动镜头具有速度感、节奏感和美感。在摄影阐述里，梁明定下拍摄原则，其中之一为坚决排除“电视转播角度”和“观众视点”，突出多变的非常规角度和大广角镜头所带来的特殊感受和新奇视觉效果。运用大广角镜头和大广角与长焦结合对比使用的镜头、正的俯角拍摄和大仰角拍摄，以及“NBA 角度”（如在篮板正后方拍摄并升移的镜头）表现篮球的魅力。[1]

《女帅男兵》最有特点的运动方式应该是：一个中心——以“球”为中心，篮球是摄影师心里最重要的运动员；两个基本点——一为大仰角，一为大俯角，都是“非人角度”。这种大仰、大俯等非常规角度的对比，正是影片要表达的男女两性较量之对比。极端角度的使用，可以充分强调动作的速度、节奏、细节以及瞬息万变的过程，营造强烈视觉冲击力和运动感。

开球一般都是正俯拍，摄影机垂直向下，球从地面升起，这个上帝视点的独创角度给观众带来了视觉新奇感（图 5.5）。影片也经常使用低角度仰拍来夸大球员的高大，显出比赛的紧张兴奋感。运动员、教练击掌鼓气时，常垂直从下方仰拍众多手掌，显示力量感（图 5.6）。“仰拍镜头一般可以造成某种优越感，表示一种赞颂和胜利，因为这种镜头扩大了人物形象，将他们托入空中。”[2]

大炮在篮板后升移，使得镜头在大仰、大俯之间流畅运动，角度转换迅速，是梁明谓

---

[1] 梁明：《用摄影机表达感觉和情感——〈女帅男兵〉摄影体会》，载《当代电影》，2000 年第 3 期。

[2] 马赛尔·马尔丹：《电影语言》，24 页，北京：中国电影出版社，2006。

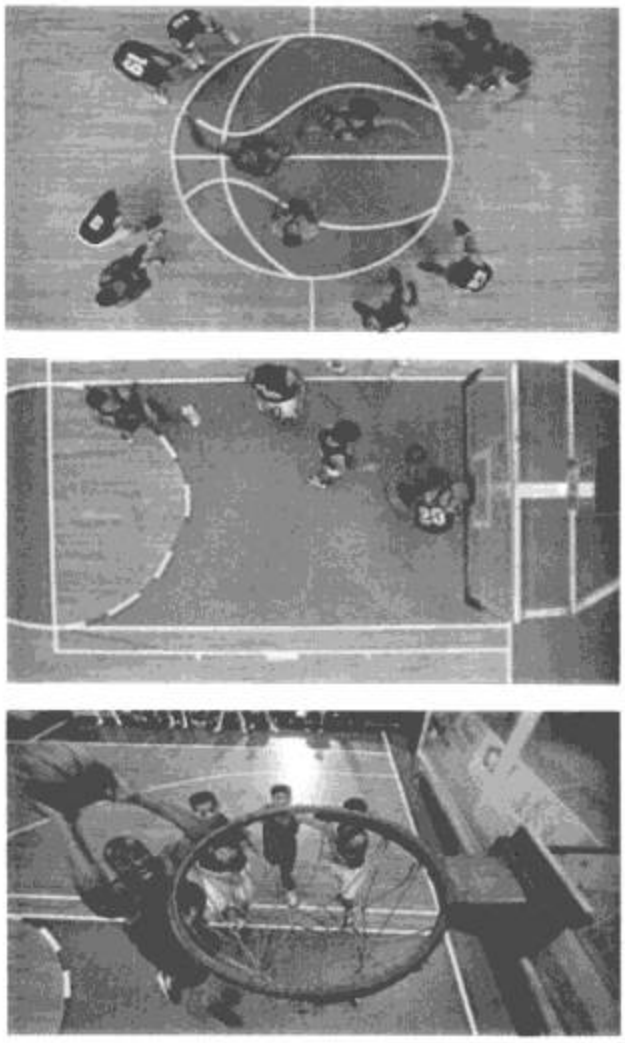


图 5.5　大俯角

图 5.6　大仰角

之的“NBA”角度。这些带有摄影师观点的非常规角度，除了加强视觉冲击力，更有较大的暗示和情绪性。比如影片的情绪高潮镜头（北斗队在闻婕的带领下终于胜利），梁明使用了大广角俯拍（非人视角），并调动了众多运动手段：高速摄影，镜头旋转——在红色大篮球的地板背景上，众多的红衣男队员，将白裤、浅黄西装的女教练抛向天空（之前是男运动员们俯瞰她，如今关系颠倒过来）。镜头慢慢旋转着（图 5.7），她被抛起又慢慢落下三个回合，闻婕被抛得越高就离镜头越近，她离镜头最近的时候可以看见她幸福的笑容，在红底衬托下，白、黄这些色彩里明度最高的颜色显得那样绚烂和阳光。

可以说，从一个中心、两个基本点出发的运动镜头与运动本身水乳交融，基本达到了梁明拍摄之初定下的“运动美”目标：运动本身便具有魅力，这种运动包括运动体和摄影机自身的运动。在这里，镜头画面要追求“运动美”，要表现被摄体运动的魅力和摄影机自身运动所产生的美感。[①]

本片更为精彩的要属几个表意性运动段落，不仅增强了整部电影的节奏之美，使之有张有弛，而且还有一种提炼的美感——提炼现实，提纯运动，增加韵味，给雄壮的写实

[①] 梁明：《用摄影机表达感觉和情感——〈女帅男兵〉摄影体会》。

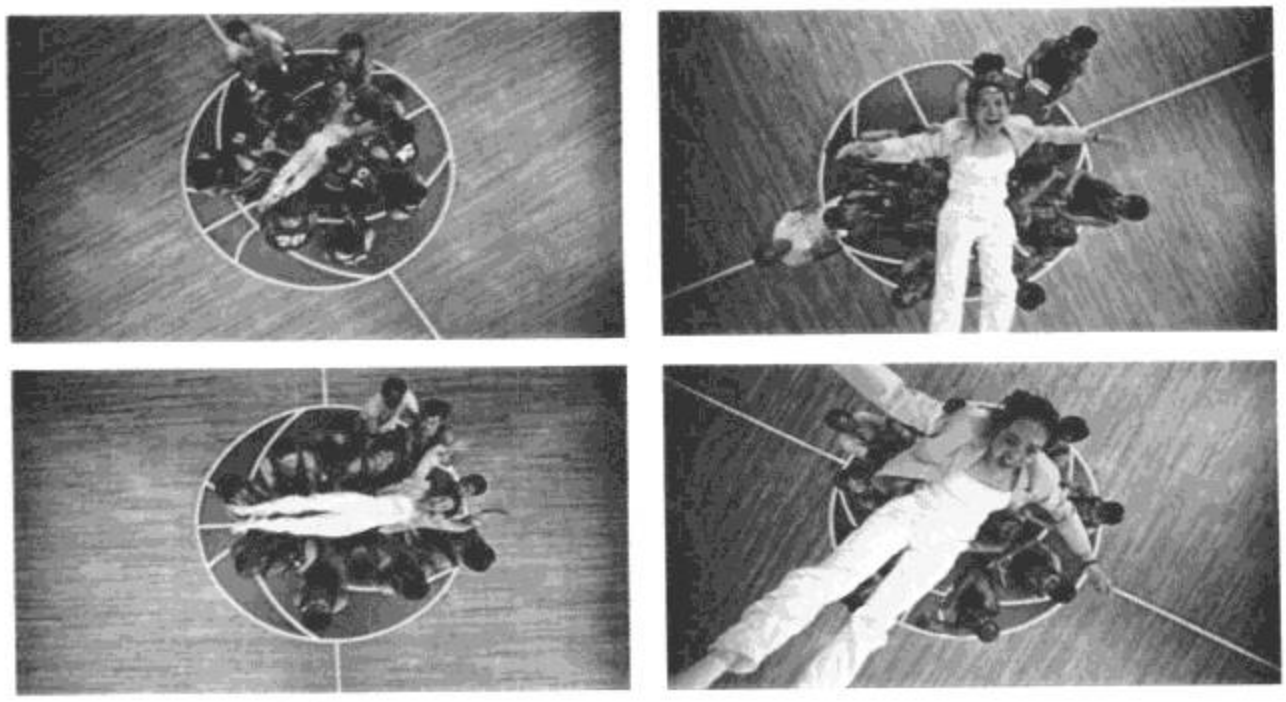


图 5.7 高潮戏的旋转、抛升

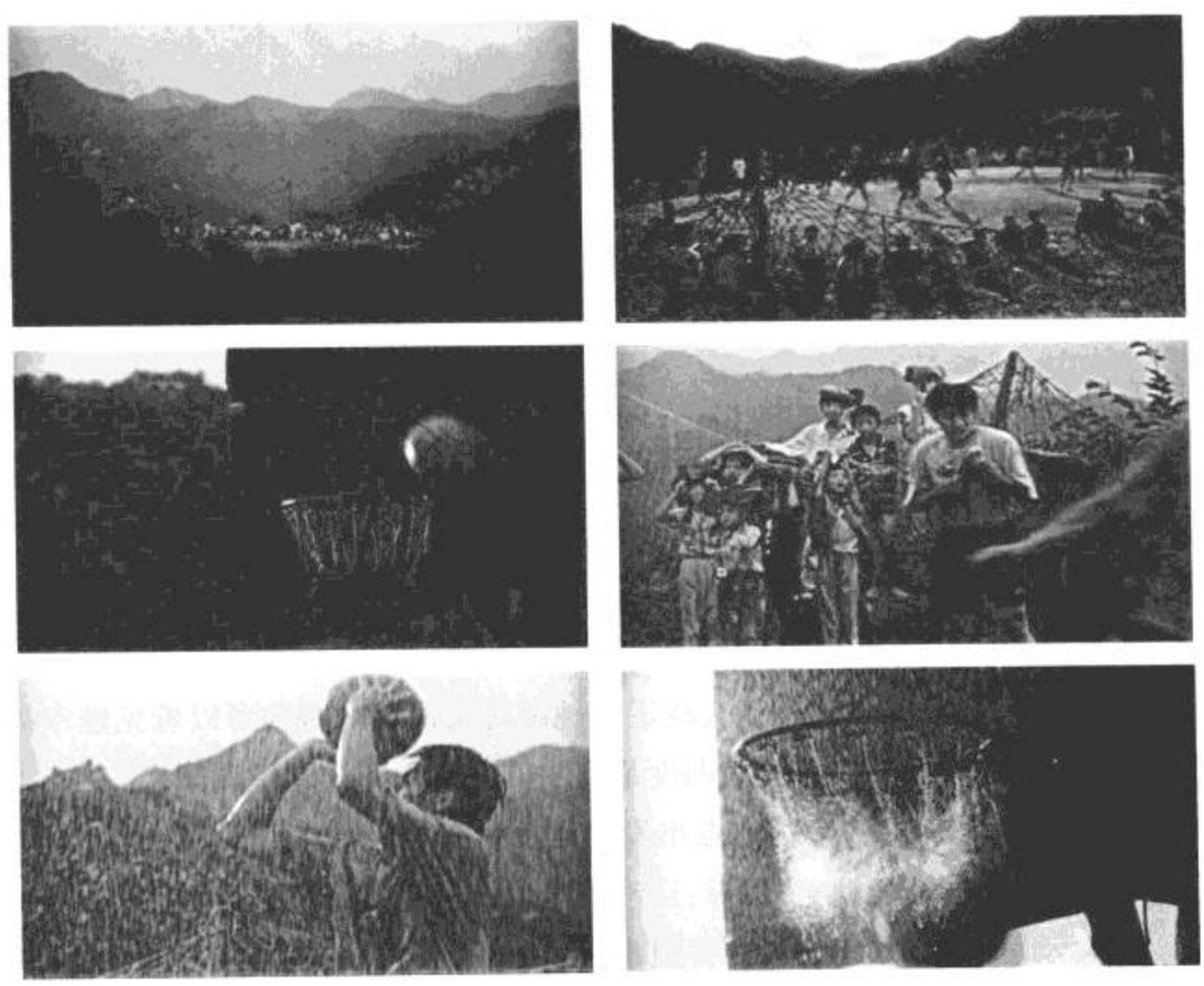


图 5.8 太阳雨里的篮球赛

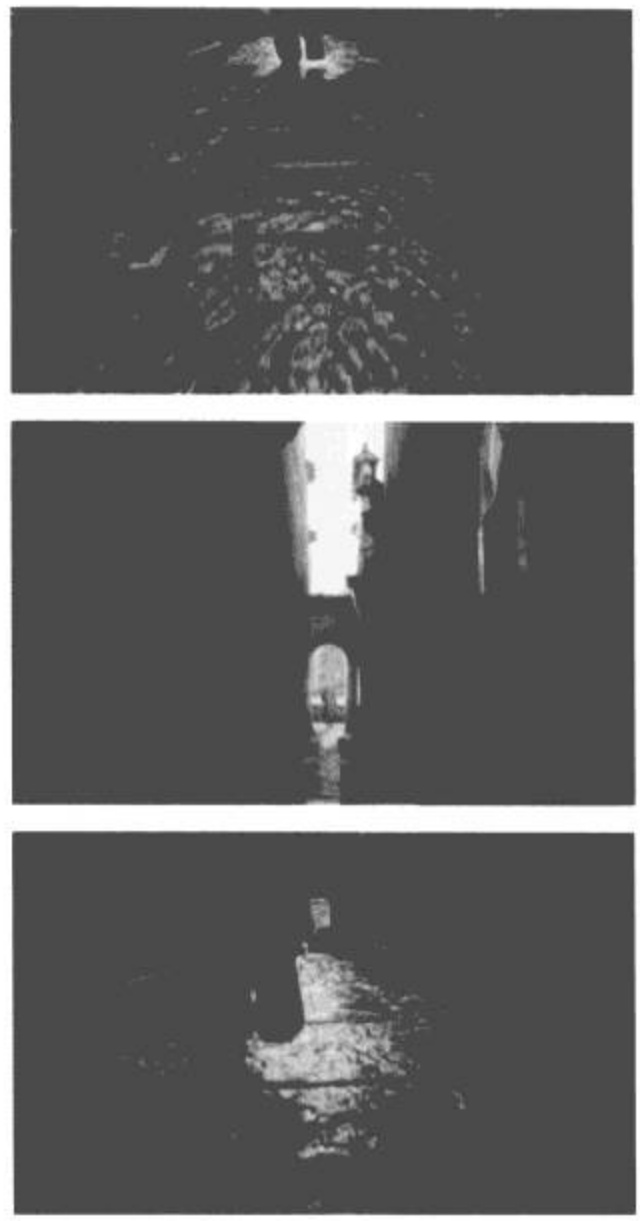
运动增添了秀美的写意一笔。

半山腰的篮球赛，是这个现实题材电影的少数抒情段落之一(图 5.8)：夕阳下，有一场淅沥沥的太阳雨，跑动的运动员，高速摄影，多方位的运动线索交织。画外音讲述着一个悬崖救球的故事——那是一个将篮球看做比生命还重要的男孩的故事。夕阳给电影

抹上一层微红的调子，太阳雨更像一层滤光镜，使得画面更加浪漫和非现实，而高速摄影更令这浪漫增加了一份舒展之美。

某些训练场景的拍摄也很有韵味。梁明选择的篮球训练馆是清华体育馆，本身就有一百多年历史，圆形的两层，高高苍穹造型的窗子，很有形式感。拍摄这样的训练段落，没有观众，场面不大，摄影机不用关注比分而关注运动本身和球员本身。镜头跟随脚、跟随球，晃动着、甩动着，从脚到手到篮筐，一气呵成。因为背景的黑色，黄色木质地板上的队员凸现出来，呈现出舞台表现效果。镜头在其间自由地穿梭——就像篮球本身一样运动，速度跟随，线路跟随，还有加上事先的预测。

力量之美、健康之美、高度之美、男性之美、速度之美、准确之美、对抗之美、悬念之美、舒展之美……篮球运动本身具有那样多的美感和魅力，而梁明运用多种造型手段和影像方式强化了这种“美”，使之更高、更强、更大、更准、更舒展。当然，也更美、更自由。



三、美的理想构成：象征诗化美感

洒过水的青石板路，女子的双脚与摄影机相对而动——双脚（还有隐约的红色飘带）往前景而来，摄影机往景深处移动（图 5.9）。巷子很窄，机器与人仿佛擦肩而过。镜头以大广角近距离移动，使得湿润的青石板显现速度的线条和美感——这就是《两个人的芭蕾》里湿润、极具冲击力的开场，这就是梁明电影摄影的两个著名标志：红色符号与诗意的运动。

图 5.9　《两个人的芭蕾》里湿润的开头

《两个人的芭蕾》有很多物化的视觉象征符号，如糖包、水缸、红旗袍等，而贯穿始终的是红绸带。

红绸带一共在电影里出现过十几次，其中有几次被赋予特写的强调性重音的镜头——基本上都用高速摄影强化它的象征意义，是母女情深的比喻物。

红绸带的每一次出现，内涵都不同，都有递进的精神含义。第一眼见到孩子之后，母亲用这根红绸带把仙背在身上三年之久，红绸带成为母女二人的联结物。最后一次，当

仙终于长大成人、展翅高飞时，母亲却老了。那根红色的绸带成了母亲的裤腰带，松垮地耷拉在腰间。调皮的女儿从睡着的母亲兜里拉出红腰带，白皙的手拉红色绸带，又一只手伸过来，拉出另一头，打结。这最后一次关于红绸带的动作，象征母女关系形式上的一次换位和回归。

如此，一次次关于“色彩物喻”的强调，使得红色+绸带——色彩与物的结合形成了色彩象征符号，那是色彩的高级美感形式，是诗化的美感。

相应的，梁明更将电影节奏处理成长长短短的诗行——里里外外、升升降降、平平仄仄、反反复复，每一个复合运动长镜头，都是一首韵味悠长的小诗。它的结束，必定有分号或句号——全景的屋顶空镜是表示停顿的标点符号（图 5.10，图 5.11）。全景当然是诗意的组成元素。而令美感更添诗意的是，他将《两个人的芭蕾》悠长、深远、狭窄的环境当成有质感的画布，摄影机在此上上下下轻盈作画，抚摸墙面的残破年轮，聆听时光的雕刻声音，每一处停顿，都留下油画里充满光感的江南印象；每一次游走，都成为国画里留白泼墨的写意人生。

实际上，《两个人的芭蕾》里，红绸带只是梁明关于“理念的感性显现”的视觉外在表现部分，是他所言的载体。而内核，则是他固守的“理想主义”理念。

1896 年 12 月 10 日，发明家诺贝尔在意大利去世，他在惊动世界的遗嘱里写道：“将财产的一份给予在文学方面曾创作出有理想主义倾向的最佳作品的人。”理想主义倾向即每年诺贝尔文学奖的颁奖标准。梁明说：“凡是伟大的作品，其实都有理想主义的内在光芒。”在梁明的词典里，除了美，还有一个经常运用的词汇，即理想主义。来看他关于

图 5.10 “德贵家的”去领养孩子

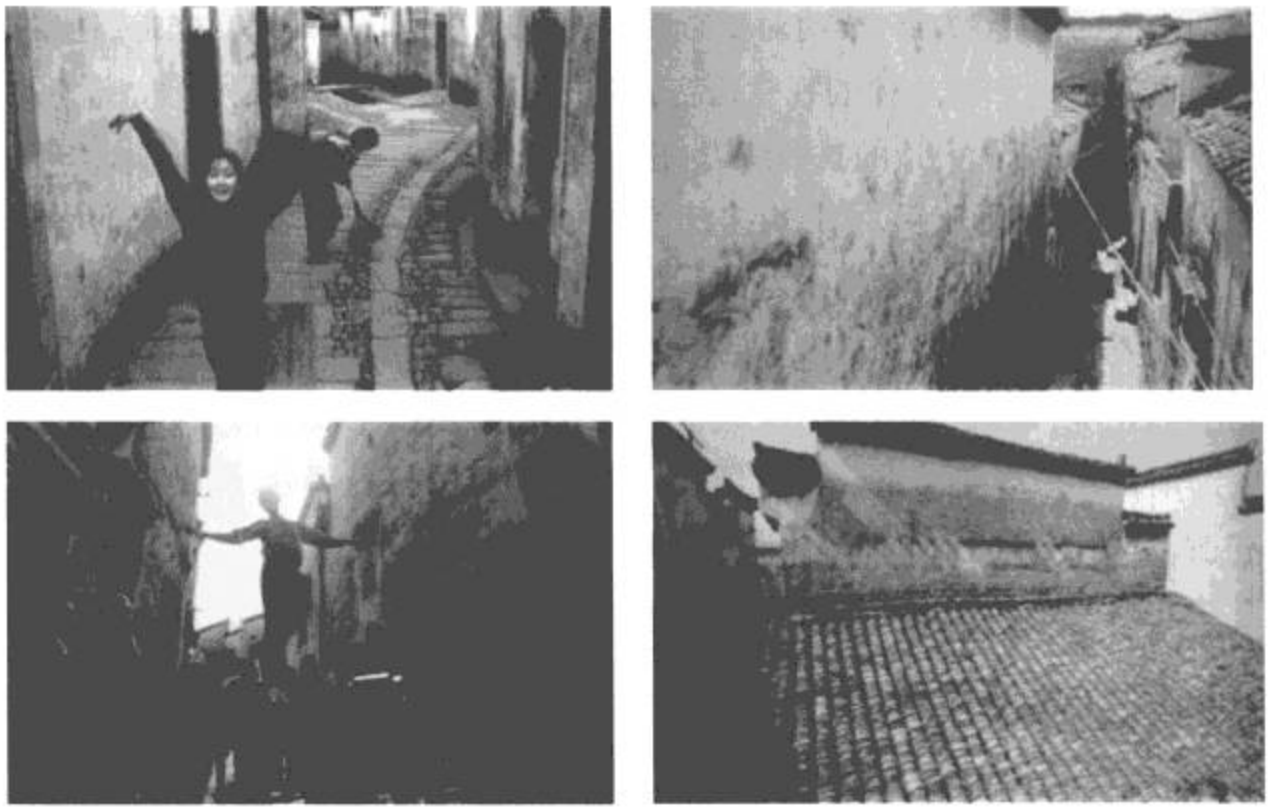


图 5.11　仙的小巷之舞

图 5.12　母爱与理想主义的核心如一缕阳光照亮了整部影片

《两个人的芭蕾》的摄影阐述："……母爱总是伟大的，母亲用坚强的内心帮助女儿和自己成长。但我个人觉得这只是这个故事内核的一小部分，我认为最宝贵的是这个电影（剧本）传达了一种精神，一种理想主义、乐观主义的精神。……跳仙女舞与糊纸盒，跟站起来与倒下去一样，是一种人生态度的选择（图 5.12）。多数人选择了后者，比较简单容易。因为简单，因而也平庸。选择前者，那些奔忙劳碌的人不一定会得到幸福，但是我个人欣赏这种拼搏的人生态度，为梦想而努力的理想主义精神。"

以《两个人的芭蕾》为界，梁明对摄影美学的追求分为前后两期。之前，他着重于美的感性显现部分，即影像本体的视觉语言部分，唯美的光线、唯美的运动、唯美的色彩、唯美的构图。他进行了大量的技巧练习，这是非常有必要的，正如苏轼所云："有道而不艺，则物虽形于心，不形于手。"只有多练习，才能拥有高超的技巧，必其工而后能写意，"胸中之竹"才能顺利转化为"手中之竹"。但除此全面的技能培训之外，还需要更多的内在精神状态，要有思想有情感有内心的审美激动，才能达到苏轼所言的"嗒然遗其身，其身与竹化"的化境，即黑格尔所言的"理念"以及"心灵化"。所以，自《两个人的芭蕾》开始，梁明渐渐将其摄影美学重心转至"理念"部分，即美的核心部分，那是象征，是理想主义，是和谐，也是"心灵"。

四、美的和谐构成：美终将抵达心灵

2008 年，梁明担任导演兼摄影指导的《夏天，有风吹过》被称为"中国最纯粹的青春电影"，其影像极为清新、美丽，是一首抒情的青春诗篇，是一曲纯洁的少女二重唱，更是一部和谐的心灵圆舞曲。

和谐，在著名艺术理论家贡布里希笔下称之为"合适"(right)。"艺术家所平衡的绝不止两三种色彩、外形和味道。他的画布上大概有几百种色调和形状必须加以平衡直到看起来'合适'为止。"[①]作为一名一直研究电影色彩理论的专家，梁明为《夏天，有风吹过》选择了和谐并"合适"的绿色基调。绿色是植物发芽、抽条的颜色，是大自然，是希望，是生命，是夏天，也是青春的颜色。

傅雷在《世界美术名作二十讲》里用了三讲的笔墨来讲拉斐尔，称他的作品是和谐的美。"原来，在拉斐尔的任何画幅之前，必须要在静谧的和谐中去寻找它的美。……全部枝节，都汇合着使我们的心魂浸在超人的神明的美感当中，这是一阕极大的和谐。是颜色，是生动，是妩媚，是力。这些元素有时可以融化在一个和音(accord)中，只有精细的解剖才能辨别出来。"[②]《夏天，有风吹过》里除了色彩的和谐、光线的和谐、构图的和谐、运动的和谐(此片被专家称之为"运动摄影教科书")，还加入了"对称之美"、"圆之美"等众多和谐构成，共同营造了层次丰富的大和谐。

1．和谐之美：对称

影片设置了双主角——半夏和天晴两个人的开场，定下一负一正、相反相成的对称、均衡模式。

[①] 贡布里希：《艺术的故事》，33 页，北京：生活·读书·新知三联书店，1999。

[②] 傅雷：《世界美术名作二十讲》，115 页。

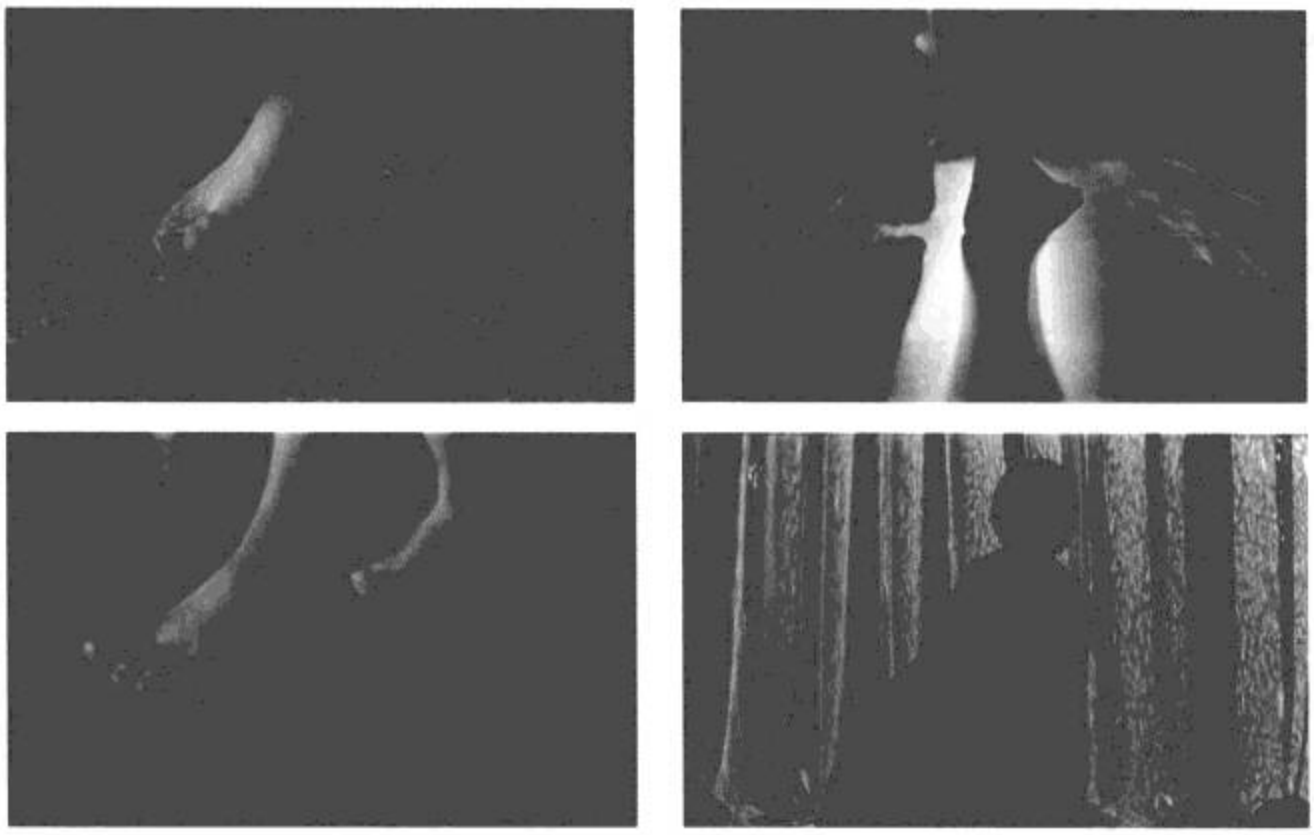


图 5.13　少女半夏的开场镜头

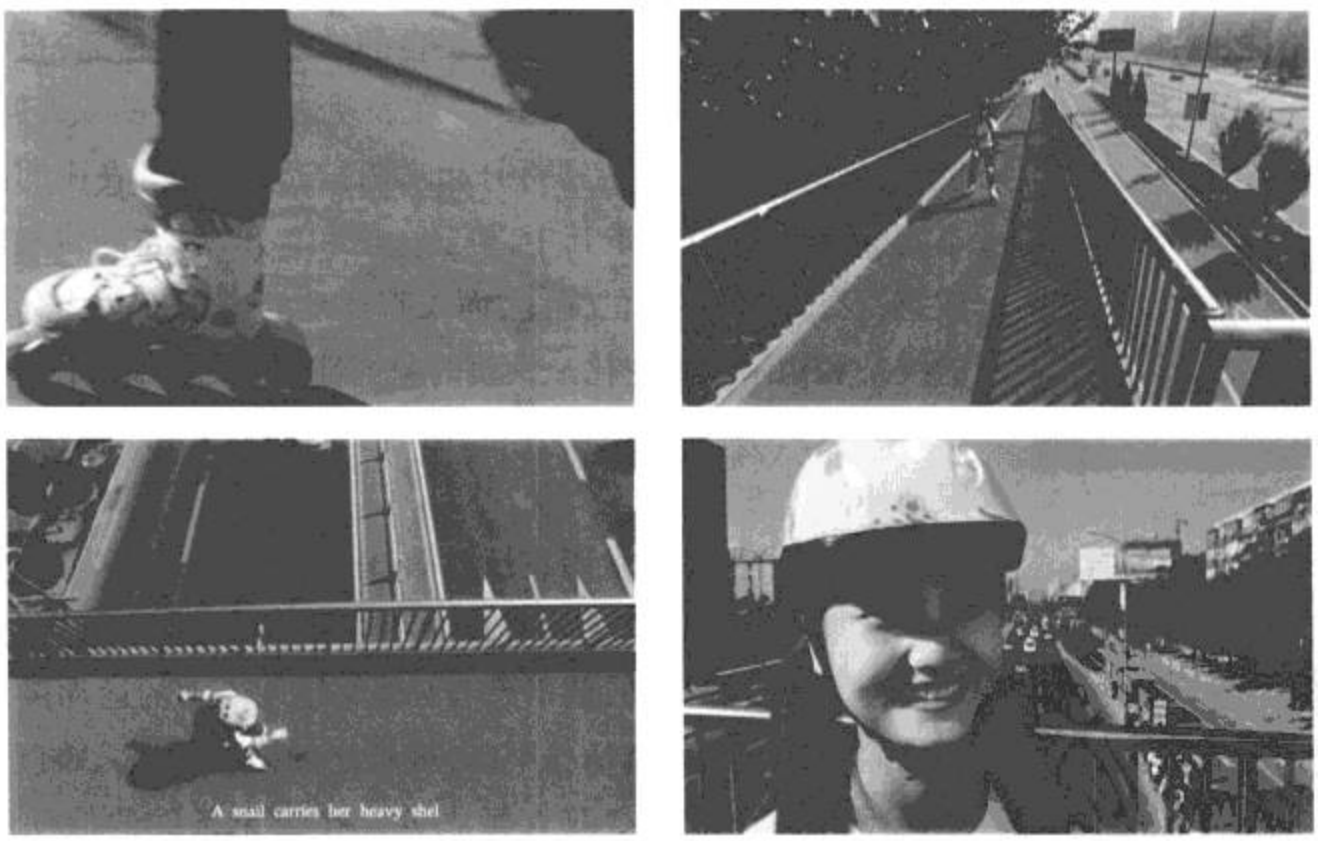


图 5.14　少女天晴的开场镜头

少女半夏的故事发生于黑暗窗台(图 5.13)。这个以赤足开场的 9 个镜头里有 7 个不同角度、不同方式的运动镜头,定下诗意、唯美的基调:雨、单薄少女的身体、玻璃、耳机、洁白的窗帘、动人的光线……流动的光影与流动的摄影机一起,营造了少女无法诉说的躁动、黑暗情绪。是的,少女的青春正在黑暗里。

少女天晴的故事开始于明媚的天桥(图 5.14)。天晴开场的 7 个镜头也是从脚开场,

图 5.15 对称之美：成长路上两个少女结伴同行

不过是白天的脚——如果半夏代表夜晚，那么天晴代表白天。人生之路的第一部总是从脚迈开，半夏是赤脚，她用身体感受青春期的疼痛；天晴是粉红的溜冰鞋，她是人见人爱、备受呵护的小孩。

与半夏开场的黑暗、封闭、全景多以及沉默相比，关于天晴的表述是阳光明媚、敞开的，外景、近景多，她唱歌、说话，她身上的暖色，她脸上的阳光，她的笑，她的美，还有她的“希望”，被摄影机表露无遗。

半夏和天晴是每个成长女孩的两面，一个白天，一个黑夜；一个阳光，一个阴郁。她们都是病人——一个身体有病，一个心灵有病。两个少女只有相加后才是一个完美的女人，只有牵手才能抵御青春的困难。她们相遇，她们携手，她们互相补充能量，一起在黑色隧道和失去挚爱的旅程上向前走(图 5.15)。

在表现两个女孩的伤心与疼痛时，梁明常常将二人设置于一条废弃的铁轨上，让她们在黄昏的铁轨处越走越远，直至走进夕阳深处成为剪影(图 5.16)。在表现这“铁轨上的双人舞”时镜头一直运动跟随，也常常升起来俯拍，大全景里表述的内容丰富，小小的少女行走其中，更显微弱和孤单。铁轨的线条极有质感，泛出金属温暖的光泽，而一直运动的摄影机又让有质感的线条和构图充满变化。铁轨的象征性不言而喻，两个少女的成长就像两条铁轨，有时并行，有时交集，有时分开，但总是无限地伸向远方。

在很多电影里，常用正反打表述两人关系，但梁明极少用这种常规镜头。他认为要表现这两个相互支撑、平行的女孩，对切会太简单和生硬，他不忍心！他始终用流动的运动镜头维持她们对称关系的流畅与平衡，虽然这种拍摄会加大难度。正如天晴妈妈的台词：“双人舞之美，在于无条件的信任和沟通。”正因为梁明对电影有一种无条件的爱，他才会如此小心翼翼的对待。正因为梁明对人物有一种美感的爱，他才会用精巧复杂的运动展现她们。

半夏和天晴，在友谊遭遇考验后的和解段落里，又一次，出现了铁轨上的双人舞。之后，镜头从落叶飘满的地面升起，远处，二人相扶着走向远方。

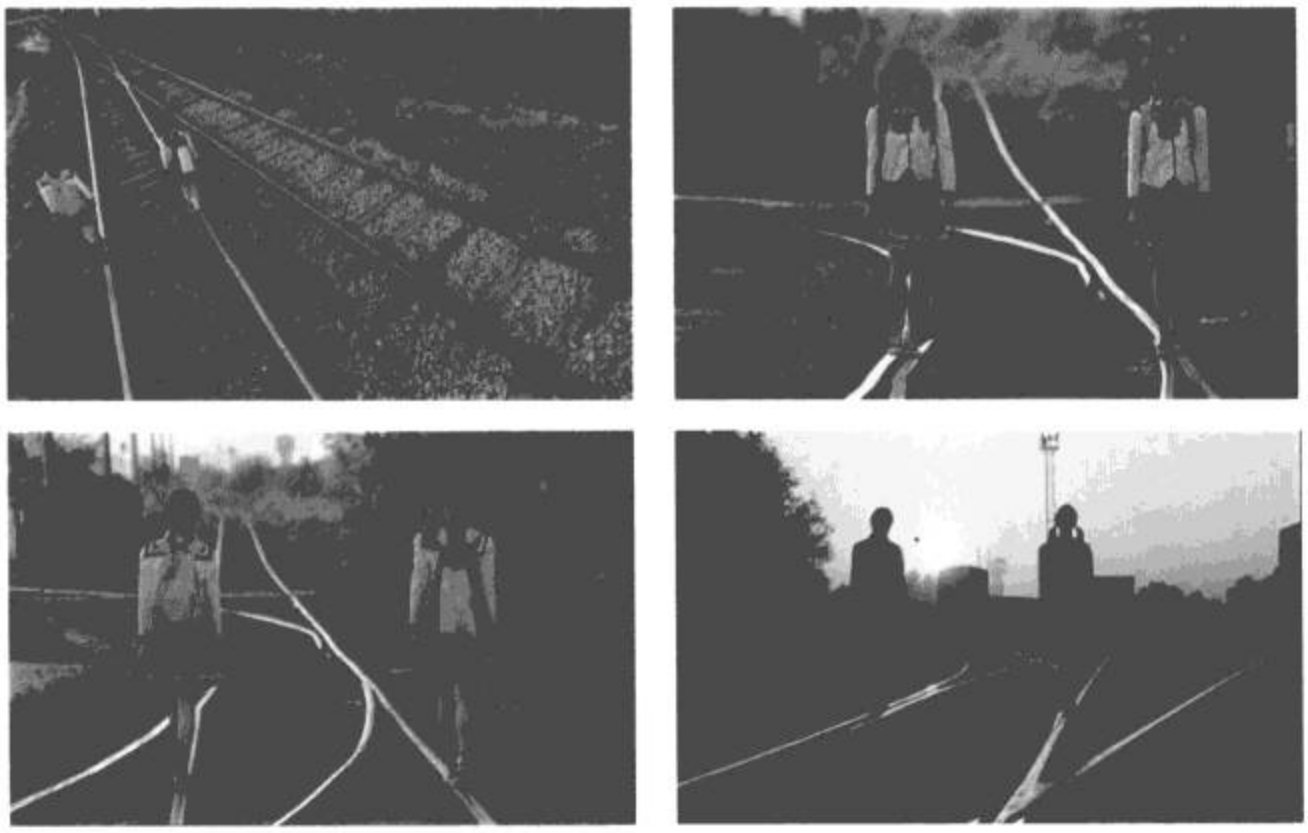


图 5.16　铁轨上的少女之舞

是的，她们又并排前行了，那将是流畅对称之美的延续。

2．和谐之美：圆

美，跟“圆”密切相关。“《国语·楚语》：‘夫美也者，上下、内外、大小、远近皆无害，故为美……’中庸、中和、中正就是中国古代哲学—美学的中心线索，这种认识的轨迹是一个美丽的圆圈。”[1]在《夏天，有风吹过》里，旋转的圆用来表达情绪高点。

大学里，曾经那样自闭的少女拥有了新鲜的爱情。拍 DV 作业时，8 个运动镜头组成的复合运动小组记录了半夏、高歌牵手从校园跑到草原飞扬的运动轨迹，雨帘般的喷泉，镜头高速俯拍两个绿衣少年牵手在水中旋转，多么恣意的青春年华！二人跑过树林，跑过喷泉，跑过草丛。镜头疾驰，让草原的花草显现速度带来的线条感，最后在奔跑的两人近景与升起来的机器的相对运动中，形成了辽阔的、青翠的草原全景。这一段流畅的复合运动镜头恰似两个青涩少年的青春圆舞曲，也展现了少女半夏内心最美的爱情曲线和高峰体验。“西方现代心理学家马斯洛认为：人生的幸福在于获得情感的高峰体验……莎士比亚在西方文学史上第一次杰出地、细腻地描绘了这种爱情的高峰体验，这就是被誉为爱情之最美好象征的《罗密欧与朱丽叶》。”[2]

但最美好的爱情总是戛然而止。高歌的突然离开，令半夏伤心欲绝，她来到曾经带给她爱情高峰体验的草原（图 5.17），看见幻觉里的高歌——那个红衣少年。等她跑到山

---

[1] 栾勋：《现象环与中国古代美学思想》。

[2] 徐葆耕：《西方文学：心灵的历史》，118 页。

图 5.17 半夏跑到草原

顶，却发现蓝天下空无一人，于是开始呼喊爱人的名字。梁明认为这应该是整个电影里最重要的一场戏，是情绪最高点，是伤心的高峰体验，此时摄影机的运动应该最激烈，于是设计了摄影机的高速旋转。

一般来讲，这样的旋转有一个圆盘，人和机器都在圆盘上定点旋转。但他觉得那样的旋转太匀速、太平稳，于是采用手持，摄影机围着旋转的半夏激烈的旋转 360、720、1080 度。群山旋转，蓝天旋转，半夏旋转，摄影机旋转，镜头背后摄影师与导演跟随奔跑旋转。撕心裂肺的旋转，撕心裂肺的呼喊(图 5.18)。这样的人机、人天的相对运动，这样动荡、不平稳、不匀速的旋转，形成了天人合一的痛、天地撕裂的痛，痛彻心扉。

其实，旋转的天地数来数去才 6 个镜头，但少女撕心裂肺的呼喊却一直余音绕梁，令人扼腕，那是“伤心的太平洋”。

3. 和谐之美：心灵

“和者，天地之正也，阴阳之平也”，“中者天之用也，和者地之功也。举天地之道美于和”。[1]儒家美学思想认为天地之美就在于阴阳二气的融合与和谐。梁明认为电影本身就是一个流动的和谐整体。这和谐，有色彩、运动、对称等“感性显现”的和谐，也有理想主义、象征、心灵等“理念”的和谐。

那个绿色夏天、那所美丽校园，那群站在白桦树下的青春少年；那双粉红滑轮、那架门色秋千、那些不动声色的运动长镜头，组成了清新与美丽的画面(图 5.19)。而把这

[1] 参见《论语》、《中庸》。

图 5.18　草原上的呼喊

些美丽的外衣一件一件脱去，把繁复的花瓣一层一层剥离，花心、果核立现，那就是诗意的理想主义！一枚七色花的指环，一个七彩的万花筒，一颗等待交换的心脏，营造着理想终会实现的青春梦境；两个少女的真诚携手、结伴同行，讲述着信任、友谊和大爱的圆满传奇。

是的，《夏天，有风吹过》里的“北方传媒学院”是一个理想化的校园，是一个以诚相待的乌托邦，其理想化和提纯来自梁明唯美的心灵和视角，他将自己的青春理想寄托在这部纯洁的电影里，无论这理想来自 80 年代还是 21 世纪，都是一种心灵化的理想主义的“情怀”。这，也就是黑格尔所说的，在艺术里，感性的东西是经过心灵化了，而心灵的东西也借感性化而显现出来。[1]

苏联电影《恋人曲》里“热恋中的摄影机”曾经震惊了年轻的梁明，留在他的心灵最深处。殊不知，多少年过去，他的内心经过时间的孵化，已成长为一架心灵化的摄影机。

[1] 黑格尔：《美学》，第一卷，5 页。

图 5.19 美的核心

梁明的摄影机从心灵出发，对准色彩、光线，对准构图、感觉、象征、理想主义，最终抵达心灵——这又是一个和谐、圆满的圆形轨迹。

结 语

一切美只有在涉及这较高境界（指心灵）而且由着较高境界产生出来时，才真正是美的。

——黑格尔

每个人看到的世界不同，每个人看待生活的方式各异，梁明的标准和尺子是：美。从1997年《黑眼睛》里对美的探讨，到《女帅男兵》对运动美的感知、提升，从2004年《两个人的芭蕾》里色彩象征诗化美感，到2008年《夏天，有风吹过》里美的和谐咏叹调，一部部、一步步，梁明摄影之美从外表的视觉语言逐步内化、象征化、理想化，并最终抵达心灵深处。

让·雷诺阿说："一个导演一生只拍一部电影。"

纵观梁明中后期电影，其实都是关于理想主义、关于美的同一部电影。美，成为梁明电影摄影的词根！

有一种舞蹈叫"圆舞"，跳舞的男男女女围成两圈，你永远不知道你的下一位舞伴是谁，你也不知道他什么时候离开或者什么时候再出现。当音乐响起，圆舞开始，人群转

动，每个人能做的，就是珍惜每一个走到你面前的舞伴。这种美丽的圆舞，曾经表现在《黑眼睛》里丁力华和她的教练之间，表现在《女帅男兵》里闻婕和她的队员之间、表现在《两个人的芭蕾》里“德贵家的”和“仙”之间，表现在《夏天，有风吹过》里半夏和天晴之间，其实更表现在梁明心灵化的摄影机和他所爱恋的一切人物之间——就像《恋人曲》里热恋的摄影机，梁明的摄影机不客观，因为它在爱！它如此珍爱每一个走到面前的“舞伴”，展现它最具美感的舞姿并与之翩翩起舞。相信下一次，会更美。

陈可辛：从《甜蜜蜜》到《如果·爱》

从 1986 到 1995 年，从内地到香港，是简单《甜蜜蜜》的十年。

从 1994 到 2004，从北京到上海，是复杂《如果·爱》的十年。

1996 年到 2006 年，从《甜蜜蜜》到《如果·爱》，是陈可辛“专情”的十年。“专情，主要指他的创作取向和类型选择。从《双城故事》到《如果·爱》，他所有的影片都执著于一种类型的生产，那就是爱情、亲情、友情等情感题材的创作，特别专注于爱情。”[1]

是的，就像他在 2002 年拍摄的《三更之回家》里所展示的那样，爱情！

所有的人都知道那个叫海儿的女子三年前就死了，只有他相信她活着。所有的人都讲粤语，只有他讲国语。普通话也许太普通，如果只有一个人说，就格外不普通。所有的情话——普通话、知心话、真心话——三年来，由一个人独自诉说，那是电影《三更》里的黎明。

所有的爱情——苦恋、甜蜜恋、三角恋——多年来，由一个人全面操纵，那是电影外的陈可辛。如此长久的专注，如此持续的坚定，如此固执的狭窄——我想，拍爱情片，如同爱情本身，是需要这份耐心和专一才会格外美丽吧。

所以从《甜蜜蜜》到《如果·爱》的十年，陈可辛电影里有一个基本点，那就是爱。

一、一个爱的中心

1.《甜蜜蜜》：单纯、天真的爱

1986 年 3 月 1 日，带着存钱娶无锡“亲爱的小婷”为妻的理想，黎小军来到香港，认识了来自广州的李翘，两个人都很喜欢邓丽君的歌，渐渐不自觉从朋友变为爱人。后来，他们以对方并不是自己来香港的目的而分手。黎小军如约和“亲爱的小婷”结婚，李翘与黑社会老大豹哥同行。直到最后，二人终于发现自己的心。再次相遇时是 1995 年 5 月 8 日，那一天，邓丽君去世，他们停留在她的歌声里……

---

[1] 张燕：《映画：香港制造》，180 页。

陈可辛于1996年拍摄、1997年公映的《甜蜜蜜》是很多人心目中的最爱。十年之后，很多人也知道了，《甜蜜蜜》的好，有一部分是因为气质单纯。

首先是时空单纯，结构像一根珍珠项链。绳子或者线索是时间与邓丽君的歌声，珍珠则是一个个美丽的细节，简单大方。迪奥（Christian Dior）说："优雅是由高贵、自然、细致与简单构成的混合体。"[1]最简单、最大方的线性结构也算是自信的表现——不屑于玩形式，我的内容就是一切。

人物性格也很单纯，特别是黎小军同志。

他始终穿蓝色对襟衣服，笑起来憨憨的，很纯真。不在意自己从内地来，不在意自己讲普通话，与李翘交往后，不隐瞒自己有女朋友，并大方公开唯一理想——接女朋友来香港。

电影一开始，表现黎小军来香港后紧闭双眼，"在麦当劳工作很幸福"、"BB机，你真行！"都是由衷的羡慕与赞叹！他的青涩那么自然，一点都不做作，很天真。说起来，《甜蜜蜜》里的妓女也是很纯洁、天真的样子，比如芥兰，还比如姑妈。芥兰的妓女身份和艾滋病都不妨碍她纯情的表情和纯情的恋爱。姑妈也是妓女，但内心一生专情。这应该也是导演对人物的态度，他单纯地爱着这些男人女人，无论他/她是厨师还是黑社会老大，是地产老板还是妓女。这样说来，导演也是纯情的。

黎小军同志有一个形影不离的道具——脚踏车。那一天，他对赶时间的李翘说："我有车。我送你好不好？"接下来的镜头是长存于人们心里的经典镜头（图5.20）。

特写。半个自行车轮（伴随车铃），镜头上移到黎小军骑车的手。

特写。李翘的腿。

近景。李的脸。

大全景。二人骑车，李："你知不知道在香港，这叫单车不叫车。"黎小军却不管这些，自顾自地说："这感觉好像在无锡一样。"

近景。李翘近景，黎画外："你比我爱人重（提到爱人

图5.20　《甜蜜蜜》的蓝灰调

[1] 转引自爱娃·海勒：《色彩的文化》，79页。

了)。”李翘笑。

近景。黎小军奋力蹬车。

双人全景。李翘开始唱:“甜蜜蜜。”二人同时唱。之后《甜蜜蜜》的音乐起,镜头推近为二人腿的近景。

叠化俯拍街道的大全景结束这个段落。

明度很低的蓝灰色的街道,蓝灰的人——李翘虽然穿一件淡绿的上衣,但因为明度不高,远看也像灰色。黎小军奋力蹬车,李翘双腿晃动,哼唱《甜蜜蜜》。很朴素的镜头,成为很多人心中的经典浪漫画面。

之后,黎小军总跟车一起出现,车后是自己的工作——供厨房使用的鸡鸭,前面则被李翘充分利用——堆满了花。他很快乐,很简单,甘心被利用。

但这个简单的男人并不简单。那个暗蓝的雨夜,他苦苦站在雨里,最终也没有等到李翘回来,却仍旧能实现自己诺言,跟小婷坦言。

《甜蜜蜜》的线索其实不单纯,但是这个男人的态度单纯。这,就是我们为什么认为《甜蜜蜜》单纯隽永的原因吧——这个男人不但够天真而且够勇敢。

黎小军是一个天真的人,其实《甜蜜蜜》也很天真,包括它的结尾。人海茫茫,二人经历无数次擦肩之后终于相逢于纽约街头的红色电视机前,有缘千里来相会。多么天真。但是,我们需要的就是这份天真。

因为单纯或者天真最接近完美。

2.《如果·爱》:叹息的爱

孙纳出身贫苦但志存高远,为了生存和成功,不择手段,终于成为人人艳羡的大明星。然而命运弄人,十年之后在她要努力忘记一切的时候,生命中两个重要的男人同时出现了——三人要同演一出戏,剧情和命运却惊人的相似,戏里戏外,已难分真假。在孙纳的心中,到底有没有爱过,他与他,究竟如何抉择……[①]

如果说陈可辛 1996 年的《甜蜜蜜》是单纯和天真,那么十年后,他的《如果·爱》就是复杂和叹息。

《如果·爱》的复杂在于时空多变,线索形式多样——歌舞、戏中戏,记忆繁花似锦,纷至沓来,剥开它繁复、华丽的外包装,里面的内核依然与爱有关,特别是北京爱情故事。香港纯爱的道具是脚踏车,北京旧爱的道具是公交车。

孙纳翻跟头出场,是我很喜欢的一个场景。暗绿的环境,夜色里也有温暖的黄,破碎的墙洞里也有欢愉的交谈。这才知道他学电影,这才知道她叫老孙。破旧的公共汽车及时出现,带走孙纳。林见东注视汽车,淡淡的暗绿,这一刻,他其实还不知道要追逐这个

[①]《如果·爱》剧情简介参见新浪娱乐。

背影长达十年，人与人的相遇相爱，一开始都是偶然。

这是爱吗？也许算旧爱吧。就像电影里的导演说的："小雨应该不是真的爱张扬，张扬回来找小雨也不是因为爱她，班主跟小雨的关系也谈不上什么爱情。"

这不是爱吗？但冰碎的声音那么清晰，那分明是一个年轻男人心碎的声音。见东用十年去记忆一个人。"这十年，我每天梦里都会看到这个画面，害怕睡着，害怕在梦里每次都要伤心一回，每次都要失去你一回。"

就像里面拖长音的歌曲，如果——爱！《如果·爱》拍出了那么那么多的叹息，我似乎将一生的感慨都在这个午后用完了，想起来，人生就是一个逐渐失去的过程——失去自己最美好东西的过程，包括青春，包括记忆，包括身体，当然也包括爱情。所以说，时间是一把刀，处处伤在最美丽的地方。

越看《如果·爱》，越怀念《甜蜜蜜》。

不是《如果·爱》不好，而是它太锋利。它尖锐、毫不留情地划破我们的心，让人疼痛、血流成河。它离我们太近。谁没有演过戏中戏？谁不曾在两个男人或两个女人之间比较、彷徨？谁没有故意忘记黑暗的过去？谁没有典当灵魂或者用身体换取名利的想法？

所以众女人歌："爱，没有。恨，没有。抓不牢，甩不掉。"

所以林见东歌："爱是假如，不是幸福。"

二、两个基本人物：红女蓝男

1.《甜蜜蜜》：红色李翘与蓝色黎小军

片名字幕之后，是黎小军的画外音："亲爱的小婷，我已平安到埠。"然后是蓝调画面——出租车里的黎小军，灯红酒绿的香港街道背景。

之后，是和李翘的第一次相见。麦当劳的环境。蓝色黎小军，红色工作服李翘（图5.21）。

李（画外粤语）："谢谢，这边（新开了窗口）。"黎小军赶紧跑过来，近景。李翘（画外音，纯正粤语）："先生，食点咩野（吃什么）？"黎小军想半天（夹生粤语）："汉堡包。"

反打李翘，红条纹、红帽（粤语）："还有呢？"

黎："可口可，可口可……（不会说了）"

李，不经意地提示："乐呀。"

黎："乐！"（刚松一口气，就传来画外李翘粤语）"堂吃还是外卖？"黎愕然（完全没有听懂），满脸问号。

李翘看他。

图 5.21 《甜蜜蜜》里的蓝男红女

黎蓝色近景。

李环顾左右，见无人，这才改用普通话："在这里吃还是拿走？"

黎欣喜地笑，抓住普通话这根稻草，斩钉截铁地大声说："这里吃！"

这段开场，有趣地交代了两个问题，一个是对香港的描写——夹杂着国语、粤语的"混血儿"香港。另一个就是色彩，蓝色黎小军，红色李翘。

在可见光谱中，红色光波最长，属于积极、扩张、外向的暖调区域，是品质最纯粹的三原色之一。红色是最初的颜色，在全世界的色彩语言中，红色是第一个被命名的古老颜色，甚至在很多语言中，比如拉丁文和西班牙文，彩色和红色就是同一个词。[1]

红色是李翘的工作服颜色，也是她内心的颜色。她有坚定、成熟的人生追求——来香港就是要奋斗、要出人头地！康定斯基认为，红色的无限温暖不具有黄色的那种轻狂的感染力，但它却表达了内在的坚定和有力的强度。它独自成熟地放射光芒，绝不盲目耗费自己的能量。所以红色这个成熟、积极、强势的颜色放在李翘身上很贴切——在与黎小军的关系中，李翘始终占优势。

这种优势在很多段落都有体现。二人在大年夜遭遇卖邓丽君磁带的"滑铁卢"，相互取暖，纠缠于一张床上。在跟小婷说完"我爱你"之后，蓝色黎小军到麦当劳找李翘。黎小军试探地问："昨天？"李翘往后看，无人："你干吗要提昨晚？风大雨大，两个孤独的人吃了团年饭而已。"这是红衣李翘给他们关系的定性。

之后"友谊万岁"的镜头很令人难忘。

---

[1] 爱娃·海勒：《色彩的文化》，31 页。

（他往外走）她的近景，他在画外叫："李翘。"她侧头。

近景，蓝色。黎小军突然开口说普通话："新年进步。"

李："恭喜发财。"

黎："一帆风顺。"

在身体健康、事事如意、龙马精神、如意吉祥、大吉大利、万事顺意之后，李翘做了总结发言："友谊万岁！"

李翘又一次为他们的关系总结和定性，红色再一次占据上风。

红与蓝，红的李翘，蓝的黎小军同志。友谊万岁！

蓝色的物理根据是遥远，是寒冷，是一种有扩展感的颜色。很多人喜欢蓝色，因为蓝色象征很多美好的东西：好感、和谐、友好、友谊等。歌德在《色彩学》里说："蓝色给眼睛一种特殊的几乎无法言说的感觉，如同看到从眼前飘过的令人愉悦的事物，会不由自主地跟随它。我们喜欢蓝色，并不是它强迫我们去看，而是它有一种无形的吸引力。"[1]在任何时期都被称赞的眼睛颜色就是蓝色，它常常用来描述一个天真的、善良的、丝毫不懂世故的人。这样看来，蓝色用在天真的黎小军同志身上是多么合适。

《甜蜜蜜》前大半部分都是笑呵呵的看，因为黎小军够简单、够傻。比如黎小军赚了钱买手链的段落。在金店，黎看到柜台上的糖，知道是送的，先剥一颗给李翘，然后自己吃，不小心弄疼了李翘的手，说："我知道了，按摩按了几个小时，你们的术语叫'拉钟'。"李翘："我不希望别人知道我做这一行。"黎小军："不偷不抢又不做小姐，怕什么？"这时候的黎小军，像极了香港的特产麦兜——性格单纯、憨厚、乐观，但又有一点点蠢。

从一出场到影片过半，黎小军基本是一件蓝色棉布中山装，一来表明身份——来自蓝蚂蚁的内地。二来，也是淳朴的象征。后来，他虽然也穿过灰色外套、浅蓝毛衣、蓝色条纹短袖，但是他的纯正蓝色中山装一直留在我们的记忆里。

2．红色老孙与蓝色林见东

相比纯正、简单的《甜蜜蜜》，《如果·爱》变得那么复杂。不仅故事复杂，色彩也复杂。现实时空中，孙纳主要颜色为白色（上海部分）和红色（回到北京）。林见东则以黑白为主，黑与白都是较为抽象的颜色。

白色是所有光谱的总和，是七彩光全部反射的结果，所以白色是完美的，添加任何其他色彩都会减少其完美。汉语里，白色的意义跟它自身的色源体有联系，白色因与白云、白雪、白玉相连，故有纯洁、素雅、明亮、冰冷等义。

纯洁和完美——这就是孙纳想在世人面前保留的形象。当然还有骄傲和距离——白色离其他颜色有多远，明星离大众就有多远——白色本身就是一个完美的世界，不需

---

[1] 转引自哈拉尔德·布拉尔姆：《色彩的魔力》，30页。

序号	内容	孙纳色彩	林见东色彩	表现意义
1	豪华车里大特写出场，蓝色环境		咖啡上衣，墨镜	单人出现 失眠、忧郁
2	拒绝回忆，金黄调子	白（连衣裙、帽子、手套）		单人出现 骄傲、拒绝
3	记者会，现实光效	白色	黑多＋白少	二人同时出现 抽象的外表（假象）
4	卧室，绿、深蓝光线		暗绿色睡衣	单人 失眠、神经质
5	酒会、豪华车	白	黑白条纹	双人 对立而又有相通之处
6	观看戏中戏，二人在银幕下拥抱	亮黄色，深蓝座椅	深色毛衣	林见东倾诉之后拥抱
7	回到北京	红大衣、黑色内衣、黑皮手套	黑白色大衣，深蓝围巾	二人自身色彩都较为矛盾，共同之黑色表现复杂 女人被打动，但内心依然复杂 男人被伤害之后，以为会报复对方但却不能实现的矛盾心情

表 · 现实时空孙纳、林见东服装色彩

要任何东西靠近。对于林见东而言，白色是冰冷的颜色，孙纳以有力的姿态在拒绝回忆。

回忆里，红色是孙纳的中心色——并非代表色（金色才是她的代表色）。孙纳服装色彩多变，就像她的人生轨迹多变。但在林见东的内心，代表孙纳的应该有一抹纯红。

破旧的公交车，红衣女子跟随公车跑，我们看见了孙纳红衣服、红围巾以及之后她紧抓林胳膊不放的红手套。孙纳阻止林见东下车之后的画面是纯抒情画面（《外面的世界》的歌声响起），叠化司机开车，两边的树，暗绿车厢最后一排的两人。这是非常温馨的色彩和画面，也是林见东回忆里最暖、最温馨的颜色。这时候的孙纳，全身只有一种颜色，那就是红，代表热情和单纯（图 5.22）。

后来的孙纳变得复杂，先是有暧昧的紫色——最不客观的混合色，后是红色与蓝紫色搭配，再后来是橘红，这些激烈的颜色都在表现孙纳内心的冲撞和挣扎。

回忆与现实部分都使用了红色，二者的意义却不尽相同。最后的红色，也许代表无论人生的变化有多大，孙纳其实还是忘不了过去和林见东，因为那是最初、最美好的时光。而现实中，红色大衣虽纯正，却因为加入黑色而具有成熟、隐藏的味道。

图 5.22　红衣孙纳

在《甜蜜蜜》和《如果·爱》里，陈可辛在将红色赋予女性的同时，将蓝色赋予男性。蓝色有很多种。爱打比方的康定斯基说，“蓝色是典型的天空色。它给人最强烈的感觉就是宁静。在音乐中，淡蓝色像是一支长笛，深蓝色好似大提琴，最深的蓝色可谓是一架教堂里的风琴。”①

在不喜欢蓝色的人眼里，蓝色可能跟消极联系在一起——被动、冷漠、冰冷、潮湿、无味、矜持、谨慎、忧郁等等。除开精神的、忠诚的含义，蓝色另一个著名的意义是忧伤。

① 转引自哈拉尔德·布拉尔姆：《色彩的魔力》，30 页。

序号	内容	孙纳色彩	林见东色彩	表现意义
1	面馆、 林见东宿舍	军大衣，绿毛衣	灰外套，深蓝毛衣	温暖的开始，灰色为“没有力量的中性色”，但它能跟所有的颜色和谐相处
2	三里屯的温暖	金发紫裙	绿毛衣	黄与蓝相混合构成绿色，所以虽然紫色、金色都很俗艳，并且在那样的环境里感觉很廉价，但是二人很协调
3	目送她搭乘公交车	灰上衣，绿裤子	灰上衣，灰帽子	故事还没有开始，所以使用中性灰
4	她追赶他的公车，拉住他，不许他走	红外套，红围巾，红手套	灰外套，蓝毛衣	这是他回忆里最暖、最温馨的颜色，这时候的她，全身皆红，代表热情和单纯
5	地下室	黄绿毛衣	绿毛衣	颜色里有很大的相同成分，那就是绿，但孙纳的显然要明亮很多
6	打算跟老外同居	紫色戏服，紫色头花		人生就是一场戏，紫色尤为虚荣、虚假
7	跟老外之前，孙纳将自己给见东	亮蓝紫	深蓝紫	她始终比他鲜艳，他只是配合她
8	第一次离开：不要看着我走	红色皮衣，蓝紫毛衣	蓝毛衣	蓝与红是冷暖两极，二人追求不同，当然，孙纳的颜色和她的心态一样矛盾
9	她的被伤害	红色皮衣，蓝紫毛衣紫围巾		这种矛盾的颜色会导致失败，红与紫都不彻底
10	冰上拥抱	红色皮衣，蓝紫毛衣紫围巾	灰外套，蓝毛衣	他的灰外套将她的红色皮衣暂时包裹，冰上一片暂时和谐
11	火锅店、片场	橘红毛衣	深蓝毛衣	她的明星梦再一次显露，她的野心直接、强大 他却悲伤的无能为力
12	她的再次离开：不要记得这段日子	红色外套		她的内心依然有面前这个男人，而面前这个男人却不能给她要的全部，除了爱情
13	见东独自躺在冰上		深蓝毛衣	孙纳跟了自己同学，他心碎的声音，他深蓝、巨大的悲伤

表 1　回忆部分孙纳服装和林见东的色彩

[图 5.23　深蓝林见东]

歌德说："蓝色玻璃的物品像是处于悲伤的光线里。"[1]英语里常有这样的表达：我是蓝色的。蓝色成为一种情绪的表达——思念、忧郁或者悲伤。

林见东的蓝就是这种忧伤之蓝（图 5.23）。当然，不仅仅指服装色彩。为配合孙纳，林见东服装变化也比较多。回忆部分有灰色外套，暗绿、深蓝以及蓝紫毛衣，现实部分除了出场的咖啡色，还有之后的深色、黑白条纹、黑白大衣以及暗绿色睡衣等等。但是给人的感觉，这个固执于回忆的男人就是深蓝。就像他的出场，环境冷蓝，主题音乐却是深

[1] 转引自爱娃·海勒：《色彩的文化》，8 页。

蓝——低沉的、哀怨的，感觉 blue。

还记得那一天吗？蓝色的林见东躺到了冰上。在巨大空旷的学校食堂，林知道孙纳为了演戏跟了自己的同学，心碎的声音那么真切，冰碎的声音，镜头在冰上急速旋转——旋转的高峰体验镜头。疼痛的高峰。深蓝！

于是之后的十年，一夜夜的安眠药和香烟，一汪汪眼泪的泳池池水，一个个“每天都要失去你一次”的梦醒时分，以及一行行“我恨你”、“跟我走”的蓝色字迹，组成了林见东痛苦的深蓝。

3．纯蓝还是蓝黑？

如果说黎小军是纯蓝，那么林见东就是蓝黑——这两种颜色都是小时候用过的墨水名称。

纯蓝墨水属于有机染料墨水，色泽鲜艳，但字迹的坚牢性不强，容易褪色。蓝黑墨水由变黑持久不褪成分、色素成分、稳定剂、抗蚀剂、润湿剂和防腐剂等组成，耐水，字迹持久不褪色，但有时会因为杂质较多而发生墨水沉淀，书写时断水。另外，字迹久后也会变为黑色。[①]

蓝黑中，有纯蓝的成分。初遇孙纳，林见东应该和黎小军一样纯蓝。

蓝黑又无限接近黑——时间和女人的背叛让男人的蓝变得黑暗。“蓝色总是带有阴影感，在鼎盛阶段倾向于黑暗……当蓝色处理得昏暗时，它就象征迷信、恐惧、痛苦与毁灭，它总是指向漠然超越的领域。”[②]

感性地说，纯蓝是什么？它应该是最清澈的婴儿眼睛，是最平静的海洋，是最阳光的天空。这就是《甜蜜蜜》，也是《甜蜜蜜》里的黎小军。

有人说，林见东是天蝎座的男子。这个星座的人物有执著、火热的情感，有时却又有毒。因为怕掉色，所以固执地要抓住记忆。这，就是蓝黑，这就是林见东，这也是《如果·爱》。

谁不喜欢纯正之蓝？谁不想一生只爱一个人？只不过美丽易碎，纯正会褪色，简单之纯蓝只好变为持久之蓝黑。

人生就是妥协的过程——电影也一样。

三、第三类空间：光线之金还是物质之金

无论《甜蜜蜜》还是《如果·爱》，都有一个不能不提的色彩，那就是金色。

[①] 参见百度百科：蓝黑墨水和纯蓝墨水的分子组成有什么不同？2006 年 8 月 31 日。

[②] 约翰内斯·伊顿：《色彩艺术》，123 页，北京：世界图书出版公司，1999。

1．温暖的金：邓丽君与精神空间

印象中，《甜蜜蜜》的影片色调应该和它的 DVD 封面一样，是很暖的金黄。重温拉片的时候发现，其实不然。不饱和的蓝灰才是它的色调，贯串始终的，是淡淡的蓝，灰灰的蓝。金黄的暖调很少出现，少而珍贵。

1987 年大年夜，是《甜蜜蜜》中最暖的一个场景。镜头从邓丽君众多的 CD 缓缓左移，镜头拉开，全是邓丽君磁带或者 CD。二人的摊位，暖调环境。橙黄的布帘，绳子上挂着邓丽君各种照片。温暖的金色光线，二人衣服颜色未变，黎小军依然深蓝，李翘依然淡淡灰绿。

焰火中的市场，黎小军在前景大叫："好动听的邓丽君，28 元。"李翘在后景大声叫："水头充足水为财。"在这个有雨水的年三十，邓丽君的歌声响起："分不清是泪是雨，泪和雨忆起了你。"之后是金黄的李翘的脸的特写，她还在大声叫卖："邓丽君啊，人美歌甜。"叠化邓丽君的金黄特写。

邓丽君 CD 卖不出，按黎小军的话是："姑妈说，要是让人知道你喜欢邓丽君，全世界都知道你是大陆人，所以，那些人喜欢也不会买。"之后二人喝维他奶，讨论关于广州和香港，占便宜或者友谊。这一段，近两分钟的温暖镜头，景别色调都没有变化，只是叠化了四次。再一次证明《甜蜜蜜》的镜头语言朴素、单纯。

一直是双人近景，其实不能说是双人，因为画面上还有第三个人物——邓丽君，以及画外邓丽君的歌声："分不清是泪是雨，泪和雨忆起了你……"

暗下来的蓝调里，转化了场景，黎小军家。黎小军白衬衣，李翘暗紫红毛衣。

蓝灰环境，二人吃云吞。不自然的洗完碗后，李翘准备离开。他的蓝色中山装，她的头发，二人自然而然地靠近，自然而然地亲吻，接下来是自然而然地暗金黄调子的床上纠缠，镜头移开，黑场。

第二次对邓丽君的描述，是在影片的 74 分钟，"亲爱的小婷"要去上班，留下黎小军和李翘在车里。一路无言，浅浅的蓝调小全景里，李翘无言地开车，想打破尴尬气氛的黎小军慌乱中碰出邓丽君"goodbye my love"的歌声。透过车窗，黎小军突然看见了邓丽君，下车找她签名，而车里的李翘，心绪复杂——这是他们共同的邓丽君和曾经有过的岁月，但现在，一切都不复存在。她只好对兴致勃勃回来的黎小军说："你自己回家吧。"

他穿着"邓丽君"三个字慢慢走远。《再见，我的爱人》的歌声一直持续，她不经意碰响的喇叭唤回正在远走的爱人，就这样再次相见，就这样再次激烈亲吻，镜头旋转升起，成为以朴素镜头语言见长的《甜蜜蜜》里最为感性的一个镜头。

之后，又是金黄色调的纠缠，那正是 DVD 封面的温暖金黄。

每一次邓丽君的完整歌声之后，都会有金黄的相拥。换句话说，每一个开始或结束的背后，都有邓丽君的歌声。在最初的单车缘分、共同经历的失败、香港街道的狂吻，以

及纽约街头的重逢中,《泪的小雨》、《再见,我的爱人》《甜蜜蜜》等歌声都会响起。可以说,邓丽君的歌声构成了黎小军和李翘的精神空间——我称之为第三类空间。那是最珍贵的温暖金黄。

2. 物质之金:铁窗之爱的歌舞空间

邓丽君的歌声与温暖金黄色调构成了《甜蜜蜜》的第三类空间,金色歌舞也是《如果·爱》里除现实和回忆以外的第三类空间。

《如果·爱》的开场歌舞里,先是蓝色天空,蓝色衣服的天使在漫天风雪的上海街头轻歌曼舞。拉开帷幕,则是纷繁复杂的金色马戏班舞。空中飞人,小丑,小矮人,喷火师,纷纷登场,金黄色调与胖人、孩子缓慢的舞蹈一起形成了梦幻的感觉。开场蓝色《伞舞》、金色《马戏班舞》交代了戏中戏的时间(40年代)、地点(上海)、人物,以及主题(爱情)的同时,也交代了色彩——两个主要色调:金与蓝!

就像同样是蓝色,黎小军是纯蓝,林见东是深蓝。那么同样是金色的第三类空间,《甜蜜蜜》是温暖的金色光线,《如果·爱》却闪烁物欲的光芒。

这物欲首先通过女主角小雨表现。开场歌舞的结束画面,金色头饰和服装的小雨(孙纳)倒置于银幕右上角,金色是追逐物质的小雨,(或者)也是孙纳内心的代表色。

第二场歌舞《忘了我是谁》里,金色小雨不认识戴帽子的深色张扬。小雨金黄亮片连缀而成的帽子、项链、衣服,将歌舞金色的物欲味道再次加强。

一个刻意要忘记,一个固执要记忆。金与蓝,明与暗,轻与重,大面积金与小面积蓝,将曾经爱恋的两个人分割成两个世界。

他记得的,她忘了。比如地下室和三里屯。

他忘了的,她却记得,比如青海还是青岛。

忘了和记得,并非真的忘了和记得。忘了和记得只是一种立场和态度。

第三段歌舞《铁窗》很快更加直接表明二人的不同立场和态度。蓝背景下,台前众多女演员跳着爱尔兰踢踏舞,歌词:"开头是难忘,结局是忘记。"蓝色天使唱:"男的拥有美丽回忆,女的幸福在不懂叹息。"

"如果没有歌舞,就相当于没有画外音,影片主要利用戏里的歌词跟歌舞表达角色的心理感情。"[①]在歌舞心声里,蓝色张扬和金色小雨演绎空中飞人。张扬拉着小雨唱:"我曾经有一个爱情故事,我开始怀疑是否真实。"之后,深蓝张扬松手,小雨自由下落,金色裙裾飞舞,跌落在铁丝网上。

是的,这段歌舞画面里,除了蓝与金的色彩对峙,还有一个重要的画面构成元素,就是铁丝网。

[①] 张燕:《映画:香港制造》,176页。

这边，导演喊“cut”，然后说，“班主角色我来演”。那边是铁丝网后金色小雨的震惊表情，无论她震惊于张扬的放手还是导演的决定，这都是《铁窗》里的分离之爱、物质之金。将铁窗之爱、分离之爱赋予《如果·爱》并非我凭空想象，因为影片里，多次使用铁丝网来分离男与女、金与蓝，也分离理想与现实。

回忆时空的地下室，常常温暖的火锅画面后就是寒冷的北京冬天，温暖和寒冷一窗之隔。这窗，就是铁丝网的窗。那一天，孙纳要去与老外同居，红衣的她拖着巨大行李离开，回头，说：“不要看着我走。”年轻的男人，无能为力的男人，扑向地下室玻璃。窗外，年轻的姑娘停下脚步，以为会停止？不，一脚将雪踢向铁丝网玻璃后的林见东。之后，镜头透过铁丝网拍林见东，他如一只遭主人遗弃的小狗，长久地注视窗外。

如果将金色人为的分为精神和物质两个层面的话，那么《甜蜜蜜》蓝灰外表下出现的偶尔金黄显然属于精神层面，是无形的光线之金——象征温暖、阳光。而同样是金色，因为小雨身上的轻薄珠片，也因为强大的铁丝网，《如果·爱》歌舞里的有形之金是物质之金，虽华丽却冰凉。

四、爱的时间与比例：Almost 到 Perhaps

好电影分为两种：一种是唯美的理想，一种是残酷的现实；一种是麻醉剂（《甜蜜蜜》），一种是手术刀（《如果·爱》）。

《甜蜜蜜》甜蜜与唯美的原因在哪里呢？也许有很多，比如态度从容、单纯，比如过滤了时间的残酷痕迹，还比如它的纯蓝与金黄。其实有一个原因不容忽略，那就是它只从两个人的视野出发，忽略其他人的感受。想一想，从小青梅竹马把自己当作理想的男人突然变了卦，“亲爱的小婷”也是疼痛的，只不过镜头没有放大她的疼痛。所以《甜蜜蜜》如果加上“亲爱的小婷”的视角，就成了《如果·爱》了。所以站在“亲爱的小婷”的立场上来说，“甜蜜蜜”又是不甜蜜且残酷的。

很多人将《甜蜜蜜》和《如果·爱》的英文名相比较，前者是“Comrades，Almost a Love Story”，被简化为“Almost Love”，后者是“Perhaps Love”。

香港作家李碧华的新浪博客，最近写到巧克力，她说：“65%可可成分的巧克力口感最为‘天真’，奶香甜蜜，不知人间丑恶。一尝便会爱上。渐进的75%、85%，便带渐进的苦涩和醇厚，在大脑中发挥的影响力也不同，你的快乐和兴奋，甚至勇气和决绝，来自如毒药般的芬芳狠辣。”[①]

《如果·爱》里的 Perhaps 离爱有多远？从 1%—90%都有可能吧。《甜蜜蜜》的 Almost

---

① 参见李碧华新浪博客《65%—100%》，2007 年 3 月。

几乎要接近纯爱了吧，99%？为什么没有 100%？因为世上连真金也只有 99.99%。

所以《甜蜜蜜》里 Almost 的爱——无限接近爱的爱，只是一个理想。

《如果·爱》离我们有多近，那么，它就离爱有多远。反过来说，《甜蜜蜜》离我们有多远，离爱就有多近。

距离，总会产生美！

跋

撰写这本书的初衷，是由于我长期工作在大学和拍摄片场，整日和学习影视专业的学生或我的一批批助理、助手和同仁在一起，他们往往会提出很多有关电影造型语言和创作方法、技巧运用、视觉表达等方面的问题。此外，每年招生的时候，众多怀抱影视梦想的青年准备报考影视专业的院校，但苦于不清楚如何备考，怎样去写影片分析，了解掌握更多的电影语言。很多人会问我到哪儿能买到实用、易懂又不乏理论水平的书籍。市面上的影视图书不是书斋里写出的高深理论晦涩难懂，就是为对付考试应景的备考必读之类水平不高的“畅销”书，这种书有时会害了考生。

我想真的有必要出一本关于电影本体与视觉表达，实实在在的从影像着手的书，从实践的角度和具体影片出发，对电影影像本体的造型语言逐项分析，慢慢上升到理论。要通俗易懂，引人入胜，又不失专业水准和理论高度。这样可以一举三得：学生们可以多了一本实用的教科书；专业电影工作者有了一部从实践到理论、从技巧到语言的可用参考书；而考生找到了方法和影片案例，可以效仿和学习，慢慢进入专业，而不是机械的应付考试。所以，书名原来叫《叩门，就为你开门——电影造型语言分析》，我很喜欢。但为了更通俗、更鲜明、更形象，改成《镜头在说话——电影造型语言分析》，也很好！

正好我们有十年来为《当代电影》撰写的一些个案分析文章的储备，还有多年教学和实践的储备，此书得以顺利完成。

最后，还是要感谢。

感谢电影。感谢当代电影。

电影使平凡的人生变得充实、愉悦、有意义，也是这本书得以存在的前提。

感谢我的恩师刘国典、郑国恩教授。

没有你们也就没有我精彩的电影人生。

感谢张颖、高志丹、任杰。

很高兴能在学习、研究和人生的路上与你们相遇，你们的真诚与才华给这本书增加了年轻的魅力，也使生活变得更加美好。

感谢李力，我的博士生，为本书付出了巨大的心血。你的勤奋和智慧以及优美的文

笔令人欣赏、佩服。

感谢世界图书出版公司“电影学院”丛书的主编吴兴元、编辑陈草心。

没有你们的慧眼、信任与行动能力，也就没有这本书。

梁明

2010 年元旦

出版后记

电影画面是一门全人类共通的语言。它作用于人的感官，作用于人的心灵，它可以是精确到紧密咬合的蒙太奇，亦可以模糊成一段留白的空镜头。但无论镜头在抒情表意时是简单还是复杂，它都是一门需要全面学习的语言。

《镜头在说话》意在引导希望进一步理解镜头语言与影像风格的读者，从电影本体的基本规律着手，通过色彩、运动摄影、光线、空间、环境与景别，逐步认识视觉语言的规律，把握解读影像的窍门。

全书共分五个章节。前四章是具体影片的案例分析，主要论述各种造型元素与视觉效果、电影摄影的创作技巧和方法，影片片例涉及不同国家、年代、风格、流派。第五章的内容为摄影风格，主要论述曾念平、王家卫、杜琪峰、梁明、陈可辛等活跃在当代电影舞台上的创作者的主要作品，观点明晰，文字优美。

然而，这本书不仅仅在于帮助读者鉴赏影片，它还是对摄影创作的理论总结。书中分析的作品囊括了很多国内的优秀影片，还涉及了国内摄影师的创作经验与体会。作者身兼教师与摄影师，在教学与创作领域都取得了突出的成就，因此，在分析影片的电影造型语言时，作者能够从创作的角度剖析得准确、到位，并提出建设性的意见。无论对电影专业的学生，还是对正在电影创作一线工作的创作者，都是一本需要仔细精读的教材和非常好的参考书。

在本书的编辑过程中，我们尽量使全文结构清晰，层次分明，插图与文字相匹配，并对重要章节采用四色印刷，尽管如此，怕是仍然存在不能令人满意之处，希望广大读者能够将发现的问题反馈给我们，以便在重印时及时修改，作为出版方我们将不胜感激。

欢迎采用本书做教材的老师与我们联系，我们将为您提供教师手册和章节提要等相关资料。此外，我们将继续编辑出版一系列电影艺术类书籍，敬请关注并提出宝贵的意见和建议。

世界图书出版公司北京公司

服务热线：139-1140-1220　133-6631-2326　010-8161-6534

服务信箱：onebook@263.net

世界图书出版公司北京公司“电影学院”编辑部

2010 年 1 月